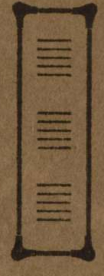
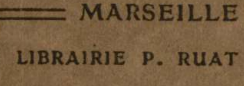
ANDRÉ GOUIRAND



LA MUSIQUE EN PROVENCE

ET LE CONSERVATOIRE DE MARSEILLE

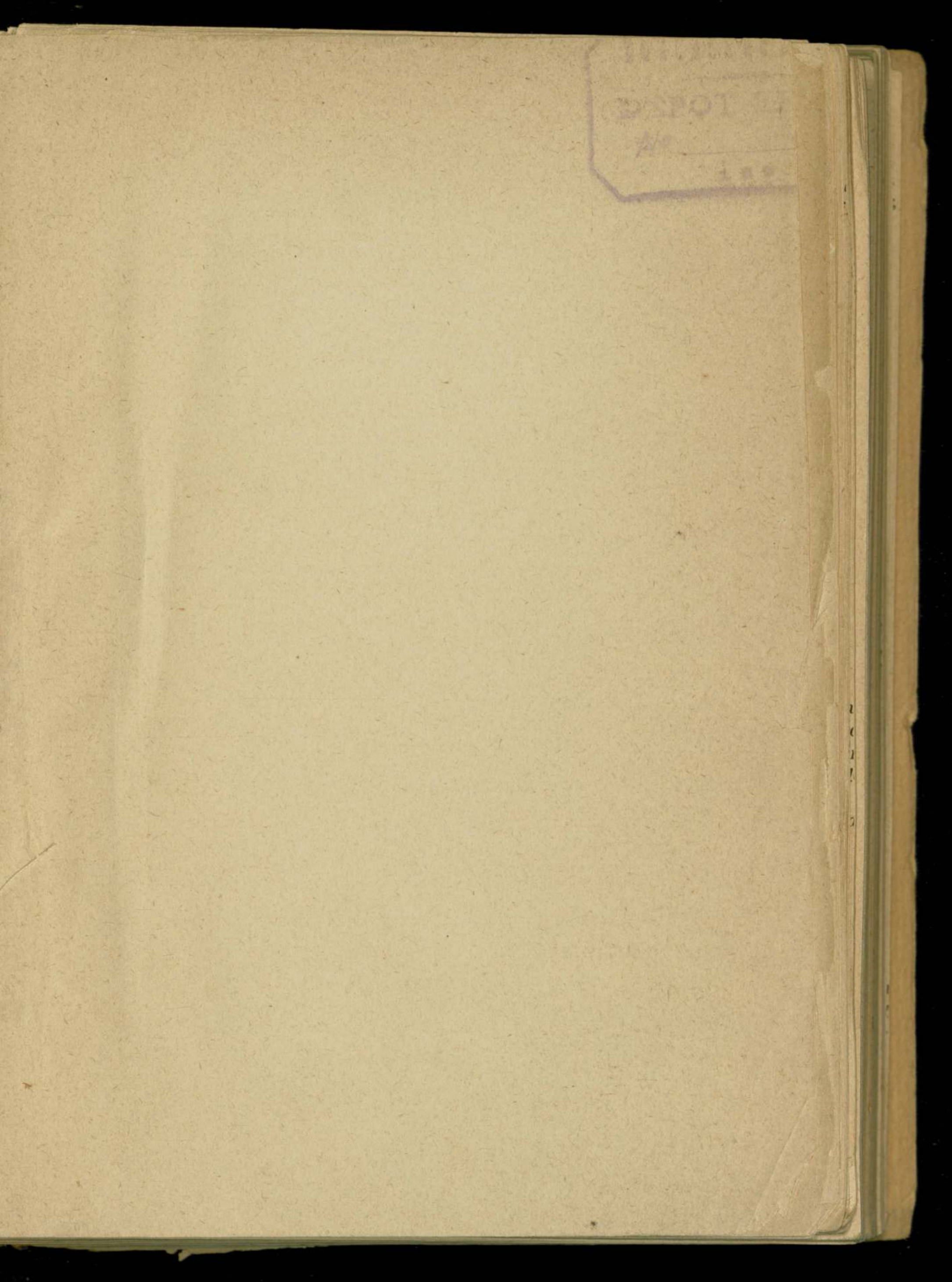




MARSEILLE
LIBRAIRIE P. RUAT
54, RUE PARADIS

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE

1908



ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES
PRESSES DE BARLATIER
A MARSEILLE
LE 4 FÉVRIER 1908.

LA MUSIQUE EN PROVENCE

DU MÊME AUTEUR

Notes d'Art.
François Verne. Paris 1896.

Les Concerts Classiques (essai de critique musicale).
Imp. Samat. Marseille 1899.

Monticelli.
Société Française d'Éditions d'Art. Henry May. Paris 1900.

Les Peintres provençaux.
Paul Ollendorff. Paris 1901.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

Les Musiciens provençaux :

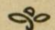
Félicien David et son temps.

Ernest Reyer et la Musique moderne.

EN PRÉPARATION

La Psychologie d'un Conservatoire.

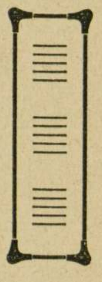
ANDRÉ GOUIRAND



LA MUSIQUE EN PROVENCE

ET LE CONSERVATOIRE DE MARSEILLE





MARSEILLE
LIBRAIRIE P. RUAT
54, Rue Paradis

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, Rue de Seine

1908

A la mémoire de mon père.

Avant-Propos

❧ ❧ ❧

Notre premier devoir est de remercier tous les souscripteurs qui, en nous accordant confiance, ont rendu possible l'apparition de ce livre. Nos remerciements vont aussi aux nombreuses personnes dont l'obligeance a facilité nos recherches documentaires.

Pendant la longue période parcourue dans cet ouvrage, nous nous sommes appliqué à ne conserver que les faits comportant un enseignement véritable, ou ceux encore qui, caractéristiques, fixent une époque. Nous déclarons ne pas avoir eu pour but de publier sur la musique en Provence un livre définitif. D'autres viendront, sans doute, qui trouveront à traiter certaines périodes historiques avec plus de détails, ou qui apporteront à la vie de quelques musiciens provençaux de nouvelles et intéressantes contributions. Chaque ville — Aix, Avignon, Carpentras principalement — mériterait une étude spéciale. Il est à souhaiter aussi qu'à Marseille la mono-

graphie complète de notre scène lyrique tente un jour la plume d'un patient.

En ce temps de production intensive et alors que toutes les questions musicales sont traitées et discutées par des hommes compétents, il ne nous est pas permis de croire que notre travail aura une fortune retentissante ; nous pensons cependant avoir accompli — avec un religieux souci d'impartialité et en dehors de toute prévention d'école ou d'opinion — une œuvre de bon artisan, de musicien convaincu et d'artiste sincère.

En remuant depuis deux ans, dans les Archives et dans les Bibliothèques, tout le passé de la Provence, nous avons vu s'augmenter notre amour du pays natal et notre admiration pour les grands ancêtres : c'est la récompense de nos efforts.



CHAPITRE PREMIER

I. LA MUSIQUE DEPUIS SES ORIGINES. — II. MARSEILLE COLONIE GRECQUE ET MUNICIPE ROMAIN. — III. LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN PROVENCE DU MOYEN AGE AU XVII[e] SIÈCLE. — IV. INFLUENCE DE L'INVASION SARRASINE ET DES CROISADES SUR LE GOUT MUSICAL. — V. LE RÉVEIL DU CHANT POPULAIRE. — VI. LES JONGLEURS. — VII. LES TROUBADOURS. — VIII. LES MÉNÉTRIERS.

La musique est au commencement des mondes. Le rythme fut la première manifestation de la vie, pendant que, sous les grandes lois de l'harmonie cosmogénique, la mélodie était partout dans la nature en travail d'enfantement, tantôt calme et sommeillante, le plus souvent déchirante ou troublée.

Les bégaiements de la naissante humanité se manifestèrent musicalement : des bruits cadencés et des mélopées informes servirent aux hommes préhistoriques à exprimer leur joie ou leur douleur. Avec des vociférations guerrières, ils s'excitaient aux combats ; leurs désirs s'exhalaient en cris érotiques, prélude des chants amoureux ; et les mères, déjà, endormaient les nouveaux-nés

avec des berceuses très douces inspirées par la sollicitude.

Mais la musique n'apparaît pour notre documentation, sous la forme tangible de l'instrument et de l'instrumentiste, que chez un peuple de haute culture intellectuelle et de civilisation avancée qui devait accomplir sur les bords du Tigre et de l'Euphrate une merveilleuse destinée. « Le document le plus ancien que nous possédons est un bas-relief chaldéen représentant un joueur de harpe, et trouvé par M. de Sarzee au palais de Tello. Il remonterait, d'après les plus compétentes déductions, à trente siècles avant l'ère chrétienne (1).

La Bible nous apprend le rôle important que la musique avait chez les Hébreux ; et les bas-reliefs égyptiens témoignent encore de sa constante participation à tous les actes de la vie sociale chez cette puissante agglomération d'hommes vivant dans la vallée du Nil. Les Grecs, procédant des Orientaux qui cultivaient depuis longtemps l'art musical, surent cependant adapter la musique au génie de leur race. Il semble encore que ce furent les premiers qui en établirent plus solidement les principes.

Marseille colonie grecque.

Quand les Phocéens vinrent fonder Marseille, ils apportèrent dans la nouvelle colonie la science musicale en honneur dans la mère patrie. Or, ces hommes qui, à la suite de longues pérégrinations

(1) Jules Combarieu. *La musique, ses lois, son évolution*, Paris 1907.

dans le golfe Ligystique, s'arrêtèrent enfin à l'est du Rhône, aux bords de cette admirable calanque où ils bâtirent leur ville, avaient évidemment le sens du beau. Ils n'étaient pas que de simples marchands ou de hardis navigateurs. Avant d'être d'incomparables législateurs, ils furent certainement des artistes. « Devenue florissante, dit Fétis, la colonie grecque contribua puissamment à civiliser l'Aquitaine qui, pendant une longue période, se montra plus avancée que les populations des autres parties de la Gaule. »

« Les écrivains de l'antiquité représentent les Gaulois comme ayant pour la musique un penchant qui allait jusqu'à la passion. Ils étaient particulièrement sensibles au chant et se réunissaient pour leurs assemblées publiques aux sons des instruments. Convaincus par leurs traditions religieuses qu'après la mort ils renaîtraient sous leur forme première dans un autre monde meilleur, ils entonnaient à la guerre des chants héroïques où était exaltée la gloire d'une belle mort dans les combats. »

« On sait quelle fut la célébrité des bardes gaulois. Ces bardes poètes et musiciens composaient des hymnes ou chants religieux, ainsi que des poésies lyriques à la louange des plus braves guerriers, qu'ils chantaient en s'accompagnant d'un instrument de musique. Or, cet instrument, dont on a retrouvé la reproduction sur des médailles gauloises, était la lyre à trois cordes qu'utilisaient les Grecs. Tout porte à croire, conclut Fétis, que cet instrument fut introduit dans la Gaule par la colonie grecque de Marseille 600 ans avant J.-C.

car la lyre à trois cordes est celle des premiers temps de la Grèce (1) ».

De même que la musique fit partie de toutes les manifestations sociales de la vie grecque, elle fut, dans la colonie phocéenne, tout à la fois lyrique, religieuse et guerrière. Comme chez les Grecs, dont la vie se passait en chantant, les Massaliotes étudiaient dès leur jeune âge les chœurs qui les initiaient au respect de leurs lois et servaient à exalter leur courage civil. Eux aussi chantèrent dans les festins, en allant au combat, et s'aidèrent pendant la paix des airs qui les encourageaient au travail. Enfin, la musique ne fut pas seulement pour les Massaliotes un art sacré, mais encore un art populaire qu'on étudiait à l'école, où les enfants s'essayaient à chanter en s'accompagnant de la lyre, à préluder sur la flûte, en même temps qu'ils apprenaient à lire et à écrire.

De cette époque lointaine, où Massilia étageait ses palais, ses odéons et ses temples au-dessus du Lacydon, jusqu'à la domination romaine, il ne nous reste rien qui puisse nous permettre d'affirmer que l'art musical eut dans notre ville des représentants autorisés; mais nous savons que les Romains avaient aussi, à l'imitation des Grecs, introduit les instruments et les chants dans leurs fêtes et dans leurs repas; et qu'ils y chantaient avec accompagnement de la cithare les poésies des poètes grecs et aussi celles des lyriques latins.

(1) Fétis. *Histoire générale de la musique. Origine de cet art chez la race celtique*, cité par M. A. Rostand dans son *Histoire de la musique à Marseille*. Journal musical, Marseille 1879.

Massilia avait gardé précieusement le culte des Lettres, des Sciences et des Arts que lui avait légué Athènes ; de même qu'elle sera la légataire de la sagesse et des mœurs austères de la République romaine, conservées dans la cité marseillaise plusieurs siècles après la chute de Rome et l'invasion des barbares. Dans la Massilia romaine, les Citharèdes, honorés de leurs concitoyens, apparurent dans les concours et les solennités du culte, « revêtus de la longue robe de pourpre aux dessins de couleurs brillantes, la chlamyde attachée par une agrafe, avec, sur la tête, la couronne d'or enrichie de pierreries (1) ».

Marseille, bien que ville essentiellement commerçante, avait été en rapports trop constants avec la Grèce et en communion trop étroite avec Rome, pour ne pas prendre à ces pays leur goût du théâtre. Elle eut aussi ses odéons, ses théâtres de musique où eurent lieu des représentations théâtrales conformes au génie de ces peuples. Et les joueurs de flûte, les sonneurs de trompette qui appelaient le peuple à l'assemblée des Comices, les musiciens qui, dans les concours, s'illustraient sur la lyre et la cithare, de même que ceux qui, plus modestes, choisissaient les tambours, les cymbales, furent toujours tenus en estime par leurs concitoyens et grandement honorés par eux.

Lorsque la République phocéenne devint municipe romain, les Massaliotes, subissant l'influence des mœurs de l'Empire, adoptèrent ses jeux et ses

(1) E. Saglio. — *Dictionnaire des antiquités grecques et latines : Citharœdéus.*

plaisirs. Ils s'engouèrent aussi de ces petites comédies populaires appelées *mimes*, du nom de leurs auteurs ; comédies grotesques, licencieuses souvent, où les comédiens « s'essayaient à peindre des caractères, à ridiculiser les mœurs par de grossières charges ». Mais ceux qui veillaient sur la cité, les descendants de ces consuls dont la réputation de sagesse avait été donnée comme exemple par Aristote, ces « sévères gardiens des mœurs de la République exclurent de la scène les mimes qui ne représentaient que des actions infâmes, de peur que l'habitude de voir de pareilles fictions n'inspirât au peuple l'idée de les imiter. » (1)

Dans les écoles de Marseille qui, pendant toute la période gallo-romaine et longtemps après, brillèrent encore d'un si vif éclat, la musique était enseignée avec la Grammaire, les Lettres et l'Eloquence. Là aussi, elle fut l'épilogue de l'art musical grec.

En embrassant le Christianisme, Marseille s'attacha à ses rites religieux ; et alors qu'on oubliait peu à peu les mœurs anciennes, la musique religieuse établit ses chants lithurgiques, par l'utilisation et la simplification des chants païens. La Provence précédait la Gaule dans l'évolution de l'art musical. C'est dans un morceau de sculpture appartenant au musee d'Arles que Fétis reconnaît « la première conception de l'orgue pneumatique. » (2).

A tous les points de vue, l'influence de la civilisation marseillaise s'était fait sentir profondément

(1) Valère Maxime l'historien.

(2) A. Rostand. *Histoire de la Musique à Marseille.* Journal musical, 1879.

dans l'Aquitaine et dans la Gaule, pendant plusieurs siècles. Nous allons voir bientôt les conséquences de l'invasion des Arabes apporter des modifications profondes dans le langage des peuples du Midi et leur procurer une source nouvelle d'expressions musicales. Sur le sol provençal, fécondé par le génie des civilisations antérieures, les beautés de l'âge médiéval musical poussent déjà leurs premiers rameaux.

La musique religieuse, en Provence, du Moyen-âge au XVIIe siècle.

François Mazuy rapporte que, vers le VIe siècle, à l'aube de la musique religieuse, Musée, prêtre de Marseille, orateur sacré, met de l'ordre dans les offices de l'Eglise et compose un traité contenant des psaumes et des chants liturgiques; qu'Isnard, abbé de Saint-Victor, mort en 1048, passe, plus tard, pour être un des meilleurs musiciens de son temps (1).

Ce sont là, à la vérité, des faits dont Mazuy ne nous donne pas les sources et dont nous lui laissons toute la responsabilité. Moins affirmatif pour ce qui concerne cette époque, M. P. Achard, archiviste du département de Vaucluse, « à la suite de ses incessantes et laborieuses recherches dans le riche dépôt placé sous sa main (2), écrit qu'il est incontestable qu'à Avignon et dans le Comtat Venaissin, les beaux arts en général et la musique en particulier, ont été, à partir d'une époque assez

(1) François MAZUY. *Essai historique sur les mœurs et les coutumes de Marseille*. Marseille, 1853.

(2) Cité par M. Fr. SÉGUIN dans son *Introduction du Recueil de Noëls de Saboly*. Avignon, 1897.

reculée, l'objet d'un culte fervent et assidu.» Il cite Lethbert, abbé de Saint-Ruf, d'Avignon, vivant au XIe siècle, qui a laissé un manuscrit des *Fleurs de Psaumes*, et qui, probablement, était musicien.

Il est certain qu'en Provence, depuis longtemps le système Ambroisien par lequel s'était accompli la transformation de l'art antique, avait été remplacé, dans les Églises, par les innovations dues à saint Grégoire-le-Grand. Pendant cette longue période de barbarie et de guerre qui fut suivie par un sommeil intellectuel, ce fut d'abord dans les cloîtres, dans l'ombre et la paix des voûtes que s'élabora le lent travail de l'art musical religieux vers l'éclosion grandiose du génie de Palestrina. Déjà, à partir du XIe siècle, et surtout sous l'autorité de Charlemagne, la musique trouve, dans chaque cathédrale, dans chaque abbaye, un enseignement utilisé aux cérémonies religieuses.

Maîtrise métropolitaine d'Aix-en-Provence. (1060)

Les premiers documents authentiques nous sont fournis pour la Provence par M. l'abbé Marbot, vicaire général d'Aix, qui nous a démontré en des pages sincères et enthousiastes l'importance de la maîtrise métropolitaine de cette ville, « une des plus anciennes de France ». Les maîtrises d'Avignon, de Tarascon, d'Arles et d'Aix, rivalisaient alors avec les plus célèbres écoles de Reims, de Metz, de Soissons, et rivalisèrent plus tard avec celles de Trêves, Poitiers, Auxerre, Paris, etc. (1).

« On retrouve dans les *Annales de la métropole d'Aix*, aux actes de l'archevêque Rostang (1060),

(1) L'abbé Marbot : *Maîtrise métropolitaine d'Aix. Son histoire*. Aix, 1877.

l'existence, au chapitre de cette église, d'un Provençal nommé Pons le grammairien. Les grammairiens d'alors n'enseignaient pas seulement la Grammaire et la Logique, mais aussi la Musique ; et l'enseignement de cet art ne se réduisait pas aux seuls principes de solfège, mais il alla, plus tard, jusqu'au contrepoint. C'est à Aix que le *Pontius grammaticus* (1), premier docteur, enseigna dans le cloître, ainsi que l'explique l'épitaphe de la pierre tombale encore existante : « à chanter mélodieusement les psaumes de David. »

La métropole d'Aix, qui possédait, nous le répétons, une des plus importantes maîtrises françaises, avait des chanoines experts présidant aux études de la jeunesse et obéissant aussi aux prescriptions de Charlemagne qui spécifiaient que *...les enfants doivent bien escrire et étudier leur grammaire qui est le fondement des sciences* ; alors que l'éducation musicale devenait inséparable de toute étude grammaticale et poétique, car c'est à l'aide du rythme des vers que l'on apprenait aux enfants « le rythme de la musique encore chancelant et vague comme la tonalité. »

Un grand honneur devait échoir à la célèbre métropole d'Aix. Sous la vive impulsion que leur avait donnée le roi René, les arts en Provence étaient cultivés si heureusement qu'en même temps que Nicolas Froment, d'Avignon, peignait la *Résurrection de Lazare* du Musée des Offices à Florence, et le *Buisson ardent*, de la cathédrale

« Lès meilleurs chantres que l'on sceut trouver. « (1481)

(1) L'abbé Marbot : *Maîtrise métropolitaine d'Aix.* Ses illustrations, Aix, 1885.

d'Aix, huit chantres de cette cathédrale étaient demandés par le roi Louis XI. Les *Annales d'Anjou* nous apprennent, en effet, qu'en « cet an 1481, le Roy (Louis XI) fonda en sa saincte chapelle de Paris une messe dite à perpétuité, tous les jours en musique, et pour ce qu'il sçavoit que son défunt oncle de Sicille (le roi René) avoit en sa chapelle de *meilleurs chantres que l'on sceust trouver*, il les envoya quérir et les retint à ses gaiges en leur baillant la charge de chanter cette messe de nouvel par lui fondée, leur assignant bons gaiges pour ce faire. » La réputation de la maîtrise d'Aix devait à bon droit être justifiée pour que le roi de France eut recours à ses chantres dans une semblable circonstance.

Une étude sur le fonctionnement de ces maîtrises provinciales d'Aix, Arles, Avignon, Tarascon, Carpentras, d'où devaient sortir Poitevin, Elzéard Genet, Annibal Gantez, etc., etc., nous entraînerait trop loin ; il nous suffit d'en signaler la réelle importance, de même que, sans crainte d'être taxé de chauvinisme, on ne doit pas, comme on le fait volontiers en France, ne rendre solidaires que les seuls Néerlandais ou les seuls Italiens de l'évolution de l'art musical au moyen âge.

Les Maîtrises d'Avignon. Henri III (1574)

M. P. Achard rapporte que près d'un siècle plus tard, vers « la fin de l'année 1574, Avignon fut le théâtre de très remarquables solennités auxquelles la musique religieuse prit une large part : Henri III, le Roi de Navarre, le duc d'Alençon et presque tous les princes lorrains, amenés, avec leur suite et leurs équipages, amenés, sur une flottille de plus

de cent bateaux plats, débarquèrent sur les quais de cette ville, le 17 novembre. Le Roi était suivi de sa chapelle. Lorsqu'avec les principaux seigneurs de la cour, il se fit affilier à la confrérie des Pénitents blancs, ce furent ses musiciens qui chantèrent la grand'messe. A la procession, qui eut lieu le 4 décembre suivant, le Roi partagea sa chapelle en deux chœurs, qu'il plaça l'un près de la croix, et l'autre au centre de la procession : mais les pénitents avaient leur musique à part ; et si la musique royale chanta par les rues, ce furent les Frères qui exécutèrent *le motet* dans toutes les églises où se firent les stations. L'historien ne nous dit pas si la musique des Frères fut plus goûtée que celle du Roi ; mais le silence courtois qu'il garde à ce sujet pourrait le faire supposer. »

« A cette époque, en effet, les beaux-arts, à Avignon, étaient libéralement encouragés par le cardinal d'Armagnac, co-légat du Saint-Siège. Le chroniqueur Louis de Pérussis, en décrivant les embellissements qu'il fit faire au grand Palais, ne manque pas de nous dire : «... Il a enrichi la grande chapelle des Papes .... de bonne et suffisante chapelle de musiciens, car mondit Seigneur ordinairement en tient des bons du monde à ses gages. » Un des directeur de la musique de ce cardinal fut Bérenguier Buysson, chanoine de Saint-Félix de Carmaing au diocèse de Toulouse. »

« Au XVIIe siècle, la musique se popularisa encore davantage. Le Vice-Légat, la Métropole, la Ville avaient des corps de musique à leur solde ; une chapelle était organisée dans toutes les collé-

giales, dans la confrérie même. Il n'est pas jusqu'à la Prieure du monastère de Sainte-Praxède qui ne s'en mêlât : Julienne de Morel composa vers 1650 des hymnes et des cantiques en latin et en français, que chantaient les religieuses de son couvent (1) ».

Le premier orgue, Avignon (1348)

Après avoir subi de nombreuses et profondes modifications, l'orgue des Hébreux, qui avait servi pendant les orgies de Byzance et survécu aux convulsions de l'Empire, était installé dans les églises de France. « On trouve dès le XIVe siècle, à Avignon, un toucheur d'orgue natif de Pavie que les papes avaient amené à leur suite. Il se nommait Francisque Brocard de Campanino. Son existence est révélée dans cette ville par un acte du 7 février 1348, en vertu duquel il vendit la maison qu'il possédait dans la paroisse de Saint-Agricol. Cette date doit être rapprochée de l'annotation du Nécrologe de Saint-Séverin à Paris : « L'an 1358, le lundi après l'Ascension, Maistre Reynault de Douy, eschollier en Théologie à Paris et gouverneur des grandes escholles de la paroisse de Saint-Séverin, donne à l'église unes bonnes orgues et bien ordonnées. » Or, on sait que l'orgue de Saint-Séverin est le premier orgue introduit à Paris. « Il y avait donc des orgues à Avignon, conclut M. P. Achard, dix ans avant qu'il y en eût à Paris. »

(1556) « On trouve encore à Avignon, en 1556, un organiste nommé Michel Bonnefoy qui demeurait touchant le cloître de Saint-Pierre, dans lequel

(1) F. Séguin. *Introduction au Recueil de Noëls de Nicolas Saboly ; Notes de M. P. Achard.*

devait un siècle plus tard vivre et mourir Nicolas Saboly. (1) »

C'est en 1615 que fut placé dans la cathédrale de Marseille le premier orgue qui ait servi aux cérémonies religieuses. Il avait été confié au facteur bruxellois Ch. Royer.

Mais ce qui prouve qu'il y avait depuis longtemps en Provence des facteurs d'orgue compétents, c'est qu'en 1625 « le chapitre de l'Abbaye de Saint-Victor achète à Dominique et Gaspard Eustache, célèbres facteurs d'orgue à Gap, un orgue de 2.400 livres destiné au remplacement d'un ancien instrument. Le nouvel orgue consistait en un grand clavier de huit pieds : 9 registres, 15 jeux, voix humaine, jeu de rossignol, etc., etc. » (2). Ce remplacement de l'ancien orgue nous apprend encore que l'abbaye de Saint-Victor avait précédé la cathédrale de Marseille dans la possession d'un instrument complet.

Depuis longtemps déjà la « Très Insigne Noble Abbatiale et Collégiale Église de Saint-Victor était renommée pour sa science grave et profonde ». On trouve, en 1563, dans les cartulaires de cette célèbre abbaye, ne le cédant en rien pour l'enseignement musical aux autres maîtrises de France, « un ordre aux jouvenceaux » qui, en les enlevant au maître de chant, confie au maître de musique Jean Pierre, dix enfants, « pour leur apprendre

(1) P. Achard, Recherches pour servir à l'histoire de la musique à Avignon.

(2) Archives Préfecture. *Cartulaires de l'abbaye de Saint-Victor.*

tant en la dite science de musique qu'en toutes autres bonnes mœurs ». Si, même à cette époque, l'enfance était déjà sans pitié, Annibal Gantez nous apprendra bientôt que les chantres menaient très durement les enfants confiés à leur charge, et que ce n'était pas seulement avec de bonnes paroles qu'on leur apprenait la musique (1). L'abbaye de Saint-Victor possédait donc, au XVIe siècle, deux maîtres de musique; ce qui prouve l'importance que l'on attachait à son enseignement et le rôle prépondérant de cet art dans les cérémonies religieuses.

Nous n'avons pas de document pour établir la part faite à la musique dans les églises de Marseille au XVIe siècle. Il n'y a pas de doute que, rivalisant avec la célèbre abbaye, la cathédrale et les grandes paroisses eurent aussi des maîtrises ou collégiales, des maîtres de chapelle et des organistes.

Nous avons relevé dans les cartulaires de l'abbaye de Saint-Victor une convention passée en 1631 avec l'écuyer de Aranda, organiste, par laquelle moyennant 451 livres — environ 900 francs de notre monnaie — ce musicien s'engage « sa vie durant, à jouer et sonner de l'orgue bien et deuement » à l'occasion des fêtes et cérémonies religieuses (2). Malgré cet engagement inamovible, l'écuyer Louis de Aranda ne semble pas avoir demeuré longtemps dans sa charge, car il quitta quelques années après l'abbaye, à la suite d'un

(1) Annibal Gantez, *Entretien des musiciens*. Auxerre, 1643. *Lettre XXIII*.

(2) Archives Préfecture : *loc. cit.*

procès sans doute. L'histoire de cette communauté religieuse fourmille de procès constants qu'elle entama et soutint pendant des siècles, à propos de tout et de rien, contre les grands et les petits.

C'est que les moines, en parfaits égoïstes, retirés dans leur tour d'ivoire, bien abrités derrière leurs murs crénelés et épais, faciles à défendre,— lesquels avaient du reste victorieusement résisté aux troupes aragonaises qui, en 1423, ruinèrent et brûlèrent Marseille, — les bons moines de Saint-Victor se crurent souvent au dessus des lois humaines, au dessus de la plus élémentaire solidarité. Et n'y avait-il pas une musicale ironie dans les joyeux carillons qu'ils jetaient en défi aux autorités de la ville si proche, du haut de leur clocher restauré et ornementé des vingt-trois campanes dont le pape Urbain V, ancien religieux de Saint-Victor, avait doté l'abbaye ?

Influen
de l'invasi
sarrasi
et des Croisad
sur
goût musica

Bien avant l'évènement historique des Croisades qui devaient, par la pénétration des arts d'Orient, amener dans l'Europe occidentale l'évolution du goût musical, l'invasion sarrasine d'une part, les franchises municipales dont jouissait Marseille provoquait, en Provence, avec l'apport de chants et d'instruments nouveaux, la naissance de l'art profane dont l'action allait bientôt devenir prépondérante.

« En Provence, comme autrefois en Grèce, toute production poétique, de quelque genre qu'elle fût, était destinée à être chantée avec un accompagnement instrumental et quelquefois avec une gesticulation mimique. L'invention musicale y

était le complément de l'invention poétique.» (1). Les troubadours, se faisant les apôtres du nouvel art musical, le propagèrent rapidement.

« Les adeptes de la gaie science promenaient bientôt de châteaux en châteaux leurs lyriques inspirations. En relation par leur commerce avec le monde entier, perpétuellement en contact avec les Arabes, — les Provençaux, héritiers du génie de la Grèce, prirent bientôt leur essor. Les émotions de la Croisade et l'enthousiasme des guerres saintes vinrent animer encore leur poétique nature. La littérature provençale s'embellit d'un luxe oriental : magnificence de comparaisons et d'images, exaltation des sentiments et des idées, pensées ingénieuses et chevaleresques, toutes formes inconnues aux anciens qu'elle acceuillit avec transport et dont elle fit ses principaux ornements. » (2)

Pendant que les pays du Nord s'attardaient encore aux complaintes et aux cantiques et que chez ces peuples la musique demeurait seulement attachée aux symboles religieux, « *les troubadours ou poètes musiciens de la France méridionale précédaient d'environ deux siècles les trouvères du Nord et de la Belgique wallonne dans l'art de la poésie chantée.* » (3)

Pour que le musicographe belge Fétis se soit résigné à cet aveu, il faut vraiment qu'il soit fondé et indiscutable, car personne n'ignore sa vive

(1) Fauriel : *Histoire de la Poésie provençale.*
(2) Le Riancey : *Histoire du Monde.*
(3) Fétis : *Histoire de la Musique,* tome v.

tendresse pour les hommes et les choses de son pays.

Avec les troubadours commençait en France la lutte féconde entre la musique populaire et la musique sacrée. Par les jongleurs rapsodes, les chants populaires se fixent, se condensent, se cristallisent pour ainsi dire. Le chant populaire, aussi ancien que l'humanité, peu à peu coordonné par l'écriture musicale, peut noter maintenant ses cris de tendresse, de joie ou de haine et les transmettre aux générations.

« Les Sarrasins avaient introduit dans le chant populaire l'expression mélancolique, le retour périodique de certains fragments de phrase et les ornements particuliers aux Orientaux, éléments qui modifièrent sensiblement les formes musicales de l'art. Non seulement le chant des Provençaux se ressentit de l'influence de la musique orientale, mais rapporté de bouche en bouche, il se modifia suivant le génie particulier à chaque province ou même à chaque troubadour. » (1)

Les réminiscences des goûts et des usages que les Provençaux avaient gardées du paganisme grec ou romain disparurent peu à peu sous la poussée épique du génie des troubadours.

La langue provençale, si poétique, si imagée, si douce et si colorée, fut la puissante inspiration des musiciens de ce temps. C'est, lorsqu'arrivent les Croisades, dans le dialecte provençal que sont

(1) Alexis Rostand : *Histoire de la Musique à Marseille*, Journal musical, février 1879.

conçues les paroles de l'invocation à Notre-Dame, destinée à soutenir et à enflammer le courage des croisés. Ce chant, écrit M. A. Rostand, rappelle un peu par son caractère nos anciens noëls provençaux (1). C'est aussi vers le même temps que naquit la cantilène provençale. « Cette pièce de poésie, habilement divisée en couplets, strophes et refrains, se trouvait, en outre, accompagnée d'un air noté dont la mémoire est aujourd'hui perdue. » (2)

« Le goût passionné et impérieux qui s'est manifesté dès le XIIe et le XIIIe siècle pour la poésie chantée et la musique instrumentale, après avoir pris naissance dans le Midi de la France, pénétra dans les pays septentrionaux. Non seulement la musique sonnait bientôt dans les fêtes royales et princières, dans les somptueux festins, mais elle s'était emparée de la poésie, tant sacrée que moderne, si bien que l'on pourrait dire qu'au moyen âge les vers étaient rarement conçus sans musique. » (3)

Si le goût de l'exécution vocale fut vif et varié, d'autant que le style du moyen âge abandonnait à l'exécutant une large part à sa fantaisie d'improvi-

(1) A. ROSTAND, loc. cit.

(2) La cantilène provençale fut composée vers le XIe siècle pour être chantée dans l'oratoire de la Peyra de l'image qui se trouvait tout près de l'antique cathédrale de la Major. Cette petite chapelle était consacrée au culte de Marie-Magdeleine et avait été bâtie sur les ruines même d'un temple païen, dont le péristyle avait servi de théâtre aux prédications apostoliques de l'illustre pénitente. *Cantilène provençale du XIe siècle*, par J.-T. BORY. Journal musical, Marseille, 1879.

(3) Henry LAVOIX : *La Musique au temps de saint Louis.*

sation et de broderie, il n'en est pas moins certain que l'histoire des gestes que nous ont laissée les sculptures qui ornent les monuments religieux ou civils, les citations si nombreuses des noms d'instruments et d'instrumentistes retrouvés dans les chansons, fabliaux, contes, ballades ou motets de cette époque, attestent la grande importance du nouvel art instrumental que les balladins, mimes, ménestrels, citoleurs, trompéors, fleutiers, jongleurs allaient divulger avec un enthousiasme de croyants.

Les Jongleu

Qu'étaient donc ces jongleurs ? En quoi se différenciaient-ils des troubadours ?

La question n'est pas, que je sache, nettement résolue : les noms de troubadours et de jongleurs ayant été donnés quelquefois indifféremment aux mêmes personnages. Ce qu'on peut dire c'est que, succédant aux mimes et aux histrions, aux escamoteurs et danseurs « comics, vialeurs, cantaires », balladins de tous genres, qui, par l'invention de plaisantes histoires débitées avec accompagnement de musique, amusaient le peuple en lui faisant oublier un moment l'horreur des dévastations et des famines, les jongleurs, précédant les troubadours, furent les premiers instrumentistes attachés aux maisons seigneuriales. De ce fait, les premiers troubadours s'appelèrent aussi des jongleurs ; mais ce titre de jongleurs, qui semble préciser davantage celui qui joue d'un instrument pour accompagner la voix, était donné depuis longtemps, on le sait, à toute une corporation de bateleurs ambulants qui allaient de ville en ville,

chanter, en s'accompagnant de la vielle, des poésies lyriques, et plus tard des poésies badines, des noëls et des fabliaux. Or, pour intéresser davantage les seigneurs et le peuple à leur chant, ces jongleurs durent se faire quelquefois acrobates, escamoteurs et montreurs de bêtes. Les troubadours n'en arrivèrent jamais à ces expédients ; il semblent avoir quitté le nom de jongleurs et avoir pris celui plus caractéristique de troubadour, ou *trouveurs de musique et de poésie*, au moment où il cultivèrent complètement la poésie chantée, fruit de leur imagination, et aidèrent au perfectionnement de la langue romane provençale.

opinion de raud-Riquier.

Un troubadour célèbre, Giraud Riquier, établit la différence qui existe entre les bons et les mauvais jongleurs, dans une requête indignée, datant du XIII[e] siècle, adressée à Alphonse X, roi de Castille et de Léon :

« Il n'est pas convenable de comprendre tous les jongleurs sous une même dénomination, puisqu'il y a entre eux de grandes différences. Ceux qui font bien leur état ont le droit de se plaindre de ce qu'on les confonde avec de misérables coureurs de rues qui jouent de quelques instruments tant bien que mal et qui chantent, au milieu des carrefours, entourés de la plus vile canaille, mendiant leur pain sans pudeur, n'osant se montrer dans une noble maison, et s'en allant ramasser quelques sous dans de méchants cabarets. Est-il juste d'appeler jongleurs des gens dont la seule ressource est de montrer des singes et autres bêtes ? »

Giraud Riquier, dont les sentiments sont très aristocratiques et qui n'a pas l'air d'aimer beau-

coup le peuple, va nous dire comment il comprend la jonglerie et quel est le nouveau rôle dévolu aux troubadours :

« La jonglerie a été instituée par des hommes de science et de savoir pour divertir la noblesse et lui faire honneur par le jeu des instruments. Aussi les nobles seigneurs ont-ils eu des jongleurs à leur service et en ont-ils encore par bienséance. Puis vinrent les troubadours pour raconter les hauts faits, louer les preux et les enhardir dans leurs prouesses ; car qui ne peut les faire peut les juger et celui qui sait ce qu'elles doivent être n'est pas tenu de les accomplir... »

Les Troubado

Cette fois-ci, la question parait résolue ; les jongleurs sont plutôt des instrumentistes et les troubadours des poètes musiciens. L'art de faire des vers et celui de les chanter n'étaient point séparés. Les poètes étaient troubadours et jongleurs à la fois. Ce dernier titre fut même le seul qu'ils portèrent dans les premiers temps et les mots jonglerie, jongleurs, qui furent pris ensuite dans un sens si défavorable, désignaient alors le plus noble des talents. La distinction demeure encore donc assez difficile à faire, car si les troubadours se séparent nettement des montreurs de singes et des balladins, ils touchent souvent à la jonglerie. En effet, bien qu'on considère, à priori, les troubadours comme des poètes qui chantaient leur composition en laissant aux jongleurs le soin de les accompagner sur un des nombreux instruments

(1) Ginguène : *Histoire littéraire de l'Italie.*

de l'époque, quelques troubadours furent aussi des instrumentistes habiles et manièrent avec art le luth, la guitare mauresque, la harpe ou la cithare ; quelques uns même ne furent que des musiciens.

Tel est le troubadour Albert le Gapençois qui, au dire de Nostradamus, faisait des chansons dont les vers étaient médiocres, mais la musique excellente (1).

Et si certains troubadours connaissaient à peine les lignes de la portée ; d'autres, les déchanteurs troubadours ne faisaient qu'harmoniser les mélodies, c'est-à-dire écrire musicalement les vers chantés.

« Le chevalier-poète cherchait les rimes voulues et dans ce moule poétique jetait l'expression de ses sentiments. La composition terminée, il faisait approcher ses jongleurs, secrétaires et musiciens qui écrivaient les compositions qu'il leur dictait. Puis, s'il avait l'organisation musicale, il créait un chant nouveau propre à expliquer ses vers, sinon il prenait un des *sons* connus auxquels la pièce pût s'adapter. » (2)

Dans le *Trésor des Troubadours*, Pierre de Corbiac prétend qu'il y avait vers 1260 des troubadours qui étaient des musiciens accomplis absolument, « qui connaissaient le système des gammes et des sept changements de tons, qui connaissaient la règle des accords qui des deux sons n'en faisaient qu'un, c'est-à-dire non seulement la théorie, mais encore qui connaissaient à fond la pratique de la compo-

(1) Nostradamus : *Vie des plus célèbres poètes provençaux*.

(2) E. de Laveley : *Histoire de la langue et de la littérature musicale*. Bruxelles, 1845.

sition, du chant et des instruments ». Mais tous ces troubadours sont Provençaux ou Gascons, ce qui est pire, ajoute M. Henry Lavoix, fort spirituellement, et par conséquent exagérés, hyperboliques, pour ne pas dire plus (1)

Ce furent à la vérité des musiciens de connaissances théoriques rudimentaires, qui surent se servir adroitement de toutes les mélodies que les chants populaires colportaient depuis des siècles, et ayant dans le Midi de la France des origines très diverses ; mais les troubadours furent surtout des vrais poètes, à l'imagination ardente, à la belle exaltation, et qui trouvèrent avec ingénuité, pour leurs vers guerriers ou amoureux, leurs chansons, leurs sirventes, leurs pastourelles, leurs romans ou leurs sonnets, une musique adéquate à l'inspiration poétique, tour à tour spirituelle ou sentimentale, pittoresque et colorée, lyrique et naïve, claire et distinguée. Les musiciens poètes esquissèrent en fait les qualités par lesquelles se caractérisera plus tard le génie musical de la France.

Quoique plusieurs troubadours fussent de basse condition, la généralité se recruta chez les nobles et même chez les grands seigneurs. Ils jouèrent un rôle important dans les fameuses cours d'amour qui florissaient dans le Midi de la France au XIIe et au XIIIe siècle, et qui se tinrent dans notre région à Signes et à Pierrefeu.

On appelait alors du nom de Provence toute la partie de la France allant des Alpes aux Pyrénées. Nous ne nous occuperons ici que de ceux qui

(1) Henry Lavoix : *La Musique au temps de Saint-Louis.*

naquirent ou vécurent dans la région où s'est fixée la langue provençale, la Provence proprement dite, qui comprenait l'espace qui va de l'Isère à la mer et du Rhône aux Alpes, et dont le grand poète lyrique Frédéric Mistral demeure le représentant actuel le plus autorisé.

ıbaud
te d'Orange
))

Parmi les plus célèbres, il faut citer Raimbaud, comte d'Orange, troubadour et musicien du XIIe siècle (1150-1173), attaché à la personnne de Guillaume des Baux, grand protecteur des troubadours, faisant lui-même de jolis vers.

Raimbaud aima la comtesse de Die. Un jour que, sans doute, il avait à se plaindre des cruautés de sa belle, il composa une satire contre les femmes où il exhale son amertume et donne aux hommes des conseils peu galants et d'un goût douteux : « Voulez-vous avoir des femmes qui vous donnent du relief ? au premier mot désobligeant menacez-les hardiment ; au second, appliquez-leur un coup de poing sur le nez. » Ce langage, auquel les troubadours amoureux — et ils le furent tous — ne nous ont point habitués, est d'une opposition si grande avec leur poétique ordinaire, que leur panégéryste célèbre, le Moine des Iles d'Or, excuse cette pièce en disant « qu'elle fait le même effet que l'ombre d'un tableau. » (1)

lquet
Marseille.
85-1231)

Folquet ou Fouquet ou Foulques de Marseille, avec lequel Dante Alighieri conversa dans la planète Vénus au *Chant IX* de son *Paradis*, vit son génie poétique se développer à la flamme de la

(1) Le Moine des Iles d'Or : *Catalogue des poètes provençaux.*

grande passion qu'il éprouva pour la belle Azeline de Roquemartin. Il trouva ensuite, pendant les Croisades, des vers guerriers d'un lyrisme enflammé que ne faisaient pas pressentir les chansons amoureuses composées pour Azeline et plusieurs autres nobles dames.

Nostradamus dit de Folquet : « qu'il composait fort bien et doctement en langue provençale, chantait encore mieux, estait beau de sa personne, plaisant et libéral et qu'il aurait montrer (ainsi qu'on dit) la façon de rythmer aux poètes de son temps » (1).

Si l'on en croit Raymond Soléri qui renchérit encore sur les qualités physiques de ce troubadour : « Ses yeux étaient gais, sa bouche riante, son front grand et large, sa peau souple et blanche. Avec toutes ces qualités, forcément un peu libertin dans sa jeunesse, Folquet se fit moine vers la fin de l'âge mûr et poète pieux, ce qui lui valut l'évêché de Toulouse en 1205. »

Il y eut beaucoup d'autres troubadours illustres à Marseille, comme Bertrand Carbonel (1302) ; Paulet (1265-1270) ; Peire Bermond (1240) ; Raimond de las Salas, Raymond de Tors (1230) ; Barral (1223) qui s'illustra dans la poésie libre et se fit moine par déception amoureuse ; mais surtout Lix. Rostang-Bérenger, noble marseillais, qui fut un troubadour « élégant et bien de génie ». Son histoire très romantique est ainsi narrée par le

(1) NOSTRADAMUS : *Vie des plus célèbres et anciens poètes provençaux qui ont floury du temps des comtes de Provence.* Lyon, 1535.

Dictionnaire des Hommes illustres de Provence: « Rostang était bien fait de sa personne. Il inspira un amour violent à une femme qui se mêlait de sortilège. Pour s'attacher le poète qui n'éprouvait pas les mêmes feux pour elle et piquée de ses mépris, elle invoqua les démons et les génies. Elle cueillit des herbes et prépara un philtre qu'elle réussit à faire boire à son cruel seigneur ; mais le philtre produisit un effet différent de celui qu'elle en attendait. Bérenger ne l'eut pas plutôt goûté qu'il perdit la raison. Une demoiselle de Provence, que le troubadour avait célébrée dans ses chansons, lui donna à son tour un remède qui lui rendit la raison. Le poète reconnaissant s'enflamma de cette beauté qui ne répondit pas à ses vœux. Le désespoir le conduisit chez les Templiers, qui le refusèrent. Sa fureur alors se retourna contre les Chevaliers, il fit contre eux une poésie où il les peignit sous de noires couleurs, non sans raison ; mais n'ayant plus le secours d'une main bienfaisante, le troubadour retomba dans sa folie et mourut dans cet état en 1307, juste à l'époque de la destruction de l'Ordre des Templiers. »

res ibadours.

Aimer et chanter furent les seules occupations des troubadours : tel ce Guillaume de Bargemont, seigneur de ce lieu qui fut « un troubadour charmant, qui plut à toutes les dames de la cour de Bérenger, comte de Provence, et qui ne trouva, dit la légende, aucune cruelle parmi celles qu'il aima. »

Et cet Elias de Barjols (1180) « qui avait de l'esprit, une imagination vive et avait sa résidence ordinaire à Marseille où il chanta la beauté

et les grâces de la princesse de Garfendi, fille unique du comte de Forcalquier » et qui, en poète aimé des dieux, mourut à la fleur de l'âge.

Marseille connut ainsi plusieurs troubadours qui, bien que n'étant pas nés dans cette ville, y résidèrent souvent, comme Peire Vidal (1175-1215), un des plus originaux parmi ces poètes chanteurs.

Et aussi, dans toute la Provence, toute cette pléiade de troubadours qui à Aix, Arles, Tarascon, Salon, Avignon, etc., etc., se mirent au service de Mécènes participant à leur gloire : Guirand de l'Olivier, Flageolet (Rex flajoletus), ménestrels du XVIIIe siècle; Galoubet «qui, malgré son surnom, jouait si bien de la vielle, dit Nostradamus » ; Guillaume le trompéor, Guérin le jongleur (1292). Huguès de Labières, gentilhomme provençal, né à Tarascon, un des plus illustres jongleurs de son temps (1260) ; Emeric de Beauveser (1264) ; Bertrand d'Allamon, du nom de sa terre de Salon, dont l'École était très brillante, qui aima la jolie Phanette de Gantelmi, « son égérie et son inspiratrice ».

A Avignon, c'était, au XIIe siècle, le célèbre Arnaud Daniel, cité par le Dante et par Pétrarque (1).

. . . .

E tant d'autre que fourtunable
Pourteron la violo et lou nable
E la cigale d'or à son capèu (2).

(1) *Ieu suis Arnaud che plor e vai cantan...*
DANTE (Purgatoire, chant XXVI).
Fra tutti il primo Arnaldo Daniello.
PÉTRARQUE (Triomp. d'Am. C. IV).

(2) Frédéric MISTRAL : *Calendal.*

Jongleresses. Les femmes exerçaient aussi la profession de jongleresse. L'histoire nous a gardé quelques noms de ces célèbres virtuoses, ancêtres de nos pianistes et violonistes modernes. Elles appartiennent presque toutes au XIVe siècle. Les plus remarquables furent Doëtte de Troyes, la chanteresse ; les jongleresses Alipson, femme Guillot Guérin, Isabelle la Rousse, Jéhanne la Ferpiere, Marcelle la Chartraine (1321). La Provence se glorifie d'avoir vu naître les dames troubadours aux jolis noms euphoniques : Laure de Sade, Huguette des Baux, Ganthelme de Romanil, Rixende de Trans, Blanche de Flassans, etc., etc.

C'était le réveil de l'imagination endormie depuis de longs ans. Les grands précurseurs de la Renaissance allaient apparaître dans les Arts et dans la Poésie. La France méridionale voyait fleurir en ses troubadours et le Nord, en ses trouvères, le matin printanier d'un art musical plein de promesses. L'aube de la science harmonique moderne se levait déjà au XIIIe siècle par l'emploi des premiers accords simultanés. Le chant des troubadours venait à peine de s'éteindre que Josquin Deprès, le prince de la musique, atteignait, avec l'art du contrepoint, les plus belles et les plus ingénieuses combinaisons harmoniques. Palestrina et le retour à la forme monodique élargissaient encore le domaine de la spéculation musicale qui allait trouver, avec Bach, la forme définitive que certains compositeurs contemporains ont poussé jusqu'aux extrêmes confins des pires audaces et de la possible compréhension.

« Jamais, à aucune époque de l'histoire, la musique ne fut plus en honneur qu'au moyen âge. Ni les Grecs, malgré leurs beaux discours, ni les Romains surtout ne lui donnèrent une aussi belle place. Aujourd'hui, nous considérons la musique comme une sorte de passe-temps agréable quelquefois, mais aussi comme un art vague, sans précision et par conséquent sans importance. Le moyen-âge, au contraire, vécut pour ainsi dire, en musique ; il associa cet art aux plus solennelles manifestations de son existence publique, comme aux plus intimes détails de sa vie privée. Du haut en bas de l'échelle sociale, nous la trouvons intimement liée à la vie intellectuelle et même matérielle des peuples du moyen âge et du XIIIe siècle en particulier. » (1)

Les chants d'église, les airs populaires, ces deux sources de l'art musical, entrent en lutte.

Les jongleurs, qui étaient restés plus près du peuple que les troubadours, de même qu'ils étaient venus des mimes et des histrions, devinrent bientôt des ménestrels et des ménétriers.

Les ménestrels avaient aussi des écoles de « gaie science » où on allait apprendre la chanson à la mode, sorte de conservatoire qui faisait concurrence à l'enseignement musical réservé jusque-là aux cathédrales et aux abbayes. Ces écoles d'art eurent une certaine importance puisque des réunions de *schola mimorum* se tenaient chaque année tantôt à Lyon, tantôt à Genève ou

(1) Henry Lavoix fils. *La Musique au siècle de Saint-Louis*, Paris, 1884.

à Bourg. L'art populaire musical devenait chaque jour plus prédominant.

Pendant que les troubadours étaient, ainsi que nous l'avons dit déjà, les hôtes des cours et des châteaux, les jongleurs, devenus des ménétriers, continuaient à amuser le peuple et « s'arrêtant aux carrefours, l'égayaient encore avec des chansons malignes ou naïves », l'attendrissaient avec le récit de pieuses légendes, de la Passion surtout, coupé de danses acrobatiques, qu'accompagnait un concert baroque, où l'imitation du chant des oiseaux alternait avec la symphonie de multiples instruments.

Les ménétriers étaient de deux sortes : les nomades, qui accompagnaient dans leur déplacement constant les saltimbanques et bouffons forains, les pédicures et arracheurs de dents, musiciens chargés d'attirer la foule autour des tréteaux ambulants, et les ménétriers à résidence fixe.

« Quelques mimes ou ménétriers, joueurs de rebec, que la renommée de Marseille et la mode des pèlerinages avaient attirés dans le Midi, réussirent à y gagner leur vie, se fixèrent dans cette ville, où ils furent admis au rang de citoyens marseillais. (1). » Ils jouissaient à Marseille d'une faveur extraordinaire. Plusieurs étaient de véritables virtuoses pour l'époque et jouaient de plusieurs instruments.

Je rapporterai ici, en partie, le curieux travail

(1) Dr BARTHÉLEMY. *Notice historique sur l'industrie des ménétriers.*

que fit, en passant, le docteur Barthélemy, sur l'industrie des ménétriers, en se livrant à d'autres recherches dans les archives des études de notaires, à Marseille.

« Pas assez nombreux cependant pour former à Marseille une corporation aussi puissante que celle qui existait à Paris depuis le XIVe siècle, les ménétriers de Marseille n'en étaient pas moins très considérés. » Ces ménétriers résidents ne chantaient pas au coin des rues, c'étaient des artistes admis dans les maisons riches où ils allaient accompagner les joueurs de mystères, alors fort à la mode. Ils s'introduisaient même dans les couvents où leur présence dégénéra bientôt en scandale. Et, en 1364, l'évêque de Marseille Guillaume Sudre défendit « sous peine d'excommunication à tout laïque, homme ou femme, d'entrer dans le couvent des Dames de Saint-Sauveur pour y folâtrer. » En la même année, le Concile d'Apt régla la maison des Evêques dans laquelle les jeux des baladins devaient être interdits (1).

Les Ménétriers. (1364)

Il est certain qu'à une époque où l'on ne pouvait concevoir un amusement sans l'accompagnement obligé de la musique, et étant donnée la passion ancestrale des Marseillais pour le chant, pour les réjouissances et les spectacles dans lesquels la musique devait participer, les ménétriers devinrent des personnages de plus en plus importants. Le métier, du reste, devait être assez lucratif, puisqu'on trouve une grande partie de ces musiciens possesseurs de terres et de maisons en ville.

(1) *Histoire des Évêques de Marseille*, tome II, page 504.

En outre, ceux qui étaient les plus achalandés tenaient toujours à leur disposition une monture qui les transportaient dans les campagnes du territoire et les villages voisins, lorsqu'ils y étaient appelés par les particuliers ou les municipalités pour rendre plus solennelles les fêtes de famille, cérémonies et les romérages.

Pierre Allaman. (1377-1393) Le mieux connu des ménétriers est Pierre Allaman « *alias tamborinus* », qui jouait de la trompette, du tambourin et du galoubet au gré de ses clients. Il avait les fonctions importantes de trompette de la commune de Marseille et se maria avec une femme riche. Son testament, fait devant notaire, le 23 juillet 1384, prouve qu'il devait être d'assez joyeuse composition, car il y demande « d'être accompagné à sa demeure dernière, au son de la musique. et lègue aux confréries qui assisteront à ses obsèques un gros d'argent et deux douzaines de pain blanc ainsi qu'un escandal de vin pour le repas commun à faire au retour.» (1).

En 1393, Pierre Allaman, dont le testament n'avait pas raccourci les jours, fatigué sans doute par une vie si bien remplie « laissa sa charge à Jean Brossard dit Petit Jean et lui prêta sa trompette à la condition qu'elle ne serait jamais vendue de son vivant. Il exigea, en outre, de son successeur, la moitié des bénéfices de la charge de trompette de la ville, plus la moitié des étoffes données par la commune pour la livrée portée par ce fonctionnaire. »

(1432) Les ménétriers à résidence fixe s'associèrent

(1) Prot. de J. Durand, Me de Laget, notaire.

souvent à des artistes de passage pour exécuter des morceaux d'ensemble. Le goût musical allant de plus en plus vers la polyphonie vocale et instrumentale, les Marseillais ne se contentaient plus de l'audition d'un seul instrument. « Le 4 août 1432, le Marseillais Martin André et le Piémontais Jean Deyguine passent une convention dans laquelle il est dit que Martin apprendra à Deiguine les morceaux de chant ou de musique qu'il ignorait. Ils se partageront le produit de leur industrie ; mais, comme Deyguine avait un talent de soliste supérieur à celui de son associé, il fut stipulé que les bourses et joyaux que les dilletanti des deux sexes donneraient à Deyguine en témoignage de leur satisfaction pendant l'exécution d'un solo, lui appartiendraient de plein droit (1) ». L'acte notarié nous initie ainsi aux mœurs du temps. Nous voyons de nos jours ces mêmes cadeaux offerts aux musiciens tziganes ou autres; et l'enthousiasme que pouvait soulever le talent de virtuose de Deyguine être sensiblement le même que celui qui se produira quatre siècles plus tard, à l'audition de certains pianistes.

Le Dr Barthélemy nous apprend encore que (1441)
le 30 juillet 1441, le musicien Gérard Déprat passe convention avec le syndic de Marseille « pour monter chaque jour à l'aube, et le soir à l'heure de l'*Ave Maria*, sur la haute tour de l'horloge — placée alors dans la rue Négrel — où il sonnera de la trompette, *bien et deuement*, aux quatre points cardinaux, à l'effet de prévenir la garde

(1) Prot. de J. Durand, Me de Laget, notaire, 4 août 1432.

montante d'aller prendre son service et de ne le quitter, le matin, qu'après avoir ouï le son de l'instrument. Deprat devenait héraut d'armes en temps de guerre ».

A Aix, le roi René qui aimait fort la danse et principalement la *moresque*, avait quantité de ménétriers à son service. Il les employa souvent à accompagner les acteurs qui jouaient dans les *Mystères* ou *Farces* de sa composition et aussi dans les fêtes locales et le jeu des *chivaou-frus*.

(1548) En 1548, à Marseille, les bals du carnaval furent si nombreux qu'il fallut prendre ses précautions pour s'assurer des instrumentistes menant la danse ; et encore dut-on avoir recours à des musiciens demandés aux pays environnants (1).

« Déjà, les ménétriers détrônés par les joueurs de viole sont forcés de se disperser dans les villages voisins pour gagner leur vie. C'est ainsi que l'usage du tambourin s'est perpétué dans la campagne provençale. » L'industrie des ménétriers qui eut encore quelques beaux jours pendant le XVIe siècle, dura peu; elle dut céder le pas à des concurrents dont la science musicale était plus étendue et flattait le goût changeant des Marseillais.
(1577) En 1577, Vérande, *lou tambourinaire*, vend sa vigne et sa terre de Sainte-Marthe au sieur de Brancoli (2), L'ère de prospérité des ménétriers est close.

Le violon vient de faire son apparition. Il va

(1) Acte du 18 janvier 1548. Me de Laget.

(2) Extrait d'un Répertoire de cens à l'hôpital de Saint-Esprit, *fol. 6*.

bientôt régner en despote, reléguant comme dans un lointain passé les rebecs, les chifonies, les luths, les guiternes et les citoles, ainsi que tous les multiples instruments qu'avait utilisés le moyen âge et qui disparurent peu à peu.

CHAPITRE II

I. PRÉPONDÉRANCE DE LA VIOLE. — II. LA MUSIQUE DANS LES FÊTES ET RÉJOUISSANCES PUBLIQUES AUX DIVERSES ÉPOQUES DE L'HISTOIRE DE MARSEILLE ET DE LA PROVENCE AU XVIII[e] SIÈCLE. — III. LES VIOLONISTES ET LEUR ROI. — IV. LES NOELS. — V. NICOLAS SABOLY. — VI. LA MARCHE DES ROIS.

Barthélemy Delacroix facteur de violes à Marseille. (1546)

Depuis 1545, un événement artistique s'était accompli, qui prouve l'importance que prenait l'enseignement de la musique en Provence et le rôle de plus en plus grand dévolu aux instruments, et principalement à la viole, dans les diverses manifestations musicales.

Le sieur Barthélemy Delacroix, facteur de violes, ayant pétitionné au conseil communal pour obtenir l'autorisation d'ouvrir à Marseille une école de musique en faveur des jeunes enfants, cette autorisation lui fut accordée ; et le 7 janvier 1546, la commune fournit à Barthélemy Delacroix un logement pour la nouvelle école.

Claude Noguyer escoullier de musique à Avignon. (1547)

Cet enseignement musical laïque est signalé, curieusement, à un an d'intervalle par le *Terrier de l'archevêché d'Avignon* qui annonce qu'en 1547 « le maistre d'escole, escoullier de musique, Claude Noguyer enseignait, dans la rue Notre-Dame-d'Espérance, les jeunes enfants aux bonnes lettres et instruments de musique. » (1).

L'école de musique de Marseille.

La première tentative faite à Marseille, précédant de près de trois siècles celle qui devait se réaliser en 1821, est assez intéressante pour que nous donnions, dans leur forme et teneur de l'époque, les délibérations communales qui la sanctionnèrent :

« Sur la requeste faite audict conseil par Barthélemy de la Crous, faiseur de violes, de lutz et autres instruments, tendant afin que, attendu qu'il est venu nouvellement en la présente ville, et qu'il a bon voulloir de monstrer et enseigner les enfans de toucher et sonner les dits instruments, et qu'il n'y a point en ceste ville d'autre escoullier que revient l'honneur d'enseigner cette science, et garde encore que les enfans, par ainsi, ne se desbauchent en aultres mauvais usages, lui être pourveu par ladite ville de quelque petite maison et lieu convenable pour monstrer les dicts enfans et le dict suppléant fera son devoir de mieulx en mieulx » (2).

« Après lecture de la dicte requête faite audit conseil, Jéhan Blancard, premier consul suivant la commission à luy donnée et à ses compaignons de trouver lougis au faiseur de violes, auront loué la

(1) P. Achard, *loc. cité.*

(2) Archives municipales, série B. B.

maison de Isabeau Descalis pour six mois au prix de quinze florins... A plu audict conseil réfformer que la dite somme soit payée des deniers communaux par le trésorier général de la ville » (1).

La musique dans les fêtes et réjouissances publiques.

Malgré la prépondérance de la viole, Marseille conservait toujours ses anciennes coutumes, car nous voyons qu'en l'année 1550, les tambourins et les fifres, qui devaient prêter leur concours au guet de Saint-Lazare, n'étant pas assez nombreux, on dut recourir aux musiciens d'Aix et de quelques villes voisines.

Le guet de Saint-Lazare et le branle de Saint-Elme.

Le guet de Saint-Lazare n'était pas la seule réjouissance publique célébrée la veille de la foire de ce nom ; il y avait dans la même soirée ce qu'on appelait le branle de Saint-Elme (2), spectacle curieux, toujours applaudi, auquel participaient une foule de musiciens. Dans son bel ouvrage de si patiente érudition, *Les Rues de Marseille*, Augustin Fabre fait de cette fête une intéressante description.

Pendant toute la durée de la foire, de nombreux chanteurs et instrumentistes accouraient de partout, et on y entendait :

> Forço jougairé d'instrumens
> Forço cantaire en musico.

Bientôt, la viole, ou mieux le pardessus de viole, qui était l'instrument du plus petit format de la famille des violes, fut utilisé dans les cérémonies

(1) *Délibérations du 4 novembre 1545 et 8 janvier 1546.*

(2) Le branle était une sorte de farandole où les danseurs se tenaient par la main et dansaient jusqu'à perdre haleine.

officielles et les fêtes publiques. Les instrumentistes jouaient en marchant, suivant le cortège, ou le précédant quelquefois. Son emploi devenait ainsi tout indiqué dans presque toutes les fêtes.

Depuis 1484, les Marseillais avaient obtenu du grand sénéchal de Provence le droit d'élire un prince d'amour « pour se procurer une honeste récréation ». Le vieil historien de Provence, le célèbre César de Nostradamus, dit que ce beau prince d'amour était nommé à cette royauté pendant le mois de mai : « où tout semble deviser d'amour et se rajeunir ». Il se mettait à la tête des plus beaux jeunes hommes et des plus jolies demoiselles, richement travestis en dieux et en déesses ; et la joyeuse cavalcade parcourait la ville, dès le seizième siècle, au son de nombreux violons.

L'apparition du violon et ses transformations. (1480-1530)

La transformation de la viole en violon s'opéra lentement, de 1480 à 1530, par une suite d'améliorations graduelles et ininterrompues. En fait, le violon actuel se substitua à l'instrument qui, dans la famille des violes, tenait la partie la plus aiguë et qu'on appelait, pour cette raison, le pardessus de viole. En France, le violon se répandit très rapidement aussitôt son apparition, vers 1550. A partir de Charles IX, cet instrument fait partie de la musique du roi et le groupe des musiciens de la chambre de Louis XIII porta le nom des *vingt-quatre violons du Roy*.

Dans de vieux documents, on a retrouvé le nom de deux joueurs de violon qui vivaient en Avignon en 1573 : Bastien Ranchet et Antoine Rogue (1).

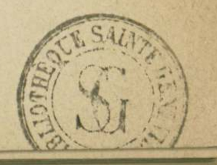
(1) ACHARD. *Loc. cit.*

La Fête-Dieu d'Aix-en-Provence et le roi René.

Mais depuis longtemps devait exister en Provence des joueurs de violes, dont le concours était demandé dans les fêtes populaires et privées. Avec les fifres et les tambourins, la viole participa à toutes les réjouissances, cérémonies et danses que l'imagination artistique du roi René créa en Provence pendant le quinzième siècle.

Après en avoir fait un peintre, la légende a aussi fait de ce bon roi un musicien. Il y a là sans doute une exagération que le sincère amour de ce prince pour les arts peut justifier. C'est ainsi qu'on accorde au roi René la composition de l'air de la danse de la reine de Saba, épisode du cortège étrange et carnavalesque qui se déroulait sur les places de la ville d'Aix le jour de la Fête-Dieu. Entre autres airs pittoresques, qui caractérisaient les péripéties d'un programme véritablement imaginatif, il nous faut relater celui des *chivaou-frus* (chevaux fringants), où force fifres et tambourins s'évertuaient à rendre entraînant l'allegro que Bizet a choisi pour caractériser, dans son *Arlésienne*, la joie et la lumière provençales. En principe, tous les airs provençaux du xve siècle ont une origine fort ancienne, telles les scènes ou entrées de la Fête-Dieu que la musique soulignait, de même que la farandole qui existait en Grèce avant Homère. Une grande partie de ces airs populaires provençaux nous venaient aussi des Grecs et avaient été introduits en Provence par ceux qui y avaient apporté la vigne et l'olivier, et qui avaient placé la nouvelle colonie sous l'égide d'une puissante divinité : la belle Diane d'Ephèse.

Pendant plusieurs siècles, Aix, capitale de la



Provence, se fit remarquer par l'éclat et l'importance de ses fêtes, auxquelles les instruments de musique ajoutaient la gaieté et l'entraînement. Le dimanche de la Trinité, par exemple, le roi de la Bazoche, entouré de sa curieuse suite, allait, précédé des tambours et des violons, entendre la messe dans l'église des Prêcheurs, où il faisait l'offrande (1).

Arrivée de François Ier à Marseille. (15 mai 1517).

Les premiers joueurs de violon marseillais se mêlèrent au brillant cortège qui attendit, sur la plaine Saint-Michel, le 15 mai 1517, pour le fêter en grande pompe, le roi François Ier prêt à entrer à Marseille. Mais le roi de France, dont on connaît la vive admiration pour les « nobles et belles dames », fut sans doute plus ému par la vue des « jeunes filles qui allèrent à sa rencontre, leurs cheveux dépliés et pendants », car le bon Ruffi, de qui nous tenons ces détails, ajoute que « le roi passa au mitan d'elles avec grand plaisir » (2).

Il y eut encore de grandes fêtes à l'occasion de la présence à Marseille du pape Clément VII et de François Ier, en 1533. Cette ville avait été le lieu fixé pour la célébration du mariage de Catherine de Médicis avec Henri, le fils du Roi. Les musiciens prirent une part brillante à cette solennité.

Charles IX. (1567)

Antoine de Ruffi rapporte que Charles IX, passant à Marseille, trente-quatre ans après, lors du voyage que sa mère lui avait conseillé de faire dans la province française, il y eut de grandes fêtes « et même les chevaliers espagnols dansèrent

(1) Roux-Alpheran. *Les Rues d'Aix*, tome I, p. 113.
(2) Antoine de Ruffi. *Histoire de Marseille*, 1696.

devant le roi un ballet à la moresque ». Cette danse qu'avait affectionné le roi René était accompagnée par un semblant d'orchestre composé de hautbois, de fifres, de tambourins et de violons, etc., etc., de tous les nombreux instruments auxquels s'était délecté le moyen âge et qui fait s'écrier avec regret par cette Reine :

Quand me souviens des tambourins
Nopces, festes, harpes, trompettes
Menestriers, doulcines, clarins, etc. (1).

. . . .

Marie de Médicis à Avignon. (1600)

La musique prenait aussi un rôle considérable dans les fêtes brillantes que la ville d'Avignon donnait pour célébrer le fréquent passage des rois et des reines de France.

En 1600, la reine Marie de Médicis fut reçue solennellement à Avignon. Un char triomphal, traîné par deux chevaux déguisés en éléphants, fut envoyé à sa rencontre. « Il y avoit sur ce char un chœur de musique à voix et instruments, sous la conduite de M. Æschirol, organiste de l'église cathédrale : les voix estaient toutes d'eslite et triées entre les plus belles. Arrivés en présence de la reine, les exécutants entonnèrent de fort bonne grâce un hymne à deux chœurs, l'un à quatre voix choisies, l'autre en plein chœur renforcé, qui contenait la reprinse et le Vive le Roi. »

Après que la reine eut été complimentée par l'assesseur Suarez, ce chariot se mit en marche au milieu du cortège royal. « A l'instant le grand

(1) Danse macabre : Danse des femmes, xv[e] siècle.

chœur de musique, qui avait faite un gros de toutes les chappelles d'Avignon, commença à chanter à deux chœurs, en harmonie réciproque, un cantique de grandeurs et excellences du Roy et de la Royne, avec un grand tintamarre de voix résoluès et asseurees. »

Et le cortège entra dans la ville, le char triomphal promenant sur la foule ses chants harmonieux. Ici, orchestre de hautbois ; là, nouvel orchestre de violons ; plus loin, à *la Belle Croix*, c'est le rendez-vous des dieux du Parnasse avec harpes, mandores, luths, cistres, violons, etc....

... A son entrée à l'église Notre-Dame-des-Doms, la Reine « fut receue d'un motet chanté mélodieusement sur l'orgue avecque les voix, pendant qu'elle faisoit sa prière. » (1).

Le passage de Louis XIII à Avignon.

En 1622, lors du passage de Louis XIII, Avignon « cherche les moyens d'illustrer la mémoire des hauts faits de ce prince. »

« On avait élevé sur la place du Change un théâtre triomphal et superbe. Au milieu de cette décoration s'élevait une estrade haute de cinq pieds, sur laquelle était placé un orchestre de 120 musiciens sous la conduite de M. Intermet, chanoine de Saint-Agricol. La réputation que ce musicien s'était acquise par toute la France était connue du roi Louis XIII, qui avait expressément témoigné à M. Thomas de Berton, consul, le désir de l'entendre. »

« L'apres dînée Sa Majesté vint au collège des

(1) *Labyrinthe royal de l'Hercule Gaulois*, p. 20, 24, 147, 215, Avignon (1601).

Pères de la Compagnie de Jésus où elle fut accueillie d'une belle et ingénieuse action théâtrale qu'elle aggréa grandement. Les airs que M. Intermet avoit composez ravirent tellement le Roy et toute sa cour, que toutes les parties furent tirées des mains des musiciens, et Sa Majesté en voulut une coppie, et ouïr encore le lendemain M. Intermet à la messe, à Saint-Louis, où il lui commanda de se trouver » (1).

Il fallait, ajoute avec raison M. Séguin, qu'à Avignon le goût de la musique fût bien répandu pour qu'en semblables occasions il fût possible d'improviser ainsi, sur divers points, plusieurs chœurs et plusieurs orchestres composés de nombreux exécutants.

A Marseille aussi la musique était de toutes les fêtes, qu'elles fussent officielles, religieuses ou populaires. Au commencement du XVII[e] siècle, le peuple accourait en foule au spectacle pieux des crèches que les Pères de l'Oratoire avaient introduit dans cette ville, « spectacle qu'animaient les effets de lumière et surtout les chants et la musique des instruments » (2).

Les fêtes de la Noël étaient celles qui se célébraient avec le plus de pompe en Provence. On s'y préparait à l'avance, et avant le 25 décembre de nombreux corps de musiciens parcouraient les rues de la cité marseillaise et mêlaient leurs voix aux sons joyeux des instruments.

(1) *La voie de Laict, ou le chemin des héros*, p. 11, 113, 220, 265. Avignon (1623).

(2) *Explication des usages et coutumes des Marseillais*, par Marchetti. Citée par Aug. Fabre.

Marseille
ltovitis.
7)

Mais la passion du chant, innée chez les Marseillais, domine toute l'histoire de l'art musical, depuis l'époque grecque. Au XVIe siècle, nous trouvons le goût du chant en très grand honneur dans la classe aristocratique. Une musicienne distinguée, Mlle Marseille d'Altovitis, née en 1577 d'un capitaine des galères et d'une fille d'honneur de Catherine de Médicis, chantait à merveille et « savait la musique jusqu'à composer ». Ses talents de musicienne avaient, vers 1596, un grand retentissement dans notre cité.

duc de Guise
uverneur
Provence.
99)

Voici Charles de Lorraine, duc de Guise, gouverneur et lieutenant général de Provence, installé à Marseille après l'assassinat de Charles de Casaulx. La popularité vint vite au fils du Balafré qui donnait à Marseille des réjouissances et des fêtes auxquelles la foule se complaisait ; mais avec les deniers de la commune. Ainsi qu'il appert des trois mandats suivants, on verra que les musiciens y trouvaient leur compte.

En 1599, Jean Turcon « joueur de la *carlamuso* (cornemuse), reçoit un escu pour lui et ses compaignons qui ont sonné de la musette, timballon, à la place commune, le jour de carême. Il y avait bal à la salle de la maison commune par commandement de Mgr le duc de Guise (1) ».

« Ce même jour, Jean Feaultrier reçoit seize escus pour lui et ses compaignons qui ont sonné du violon au bal de la maison de ville (2) ».

(1) Archives municipales 24 févr, 1599, n° du mandat 367.
(2) Archives municipales 24 févr. 1599, n° du mandat 375.

A la différence de traitement, on voit que les violonistes du XVIe siècle jouissaient d'une plus grande considération que les sonneurs de cornemuse, musette ou timballon. A cette même époque, des industriels se chargeaient aussi, moyennant finance, du soin de glorifier, en musique, le duc de Guise, entrant à nouveau dans sa bonne ville de Marseille et « le 19 avril 1614, il est payé à Messire François Bombely, marchand de musique, cinquante livres pour avoir exalté les hommages dudit seigneur de Guise à son entrée sous l'arc trionfal de la maison de ville (1, 2 et 3). »

Prépondérai des violonist (16

Louis XI à Marseill (162

Marseille, qui recevait ainsi le représentant du roi, était tenu de se mettre en frais, quand celui-ci lui ferait l'honneur de sa visite. Aussi la musique prit-elle une grande part à la fête brillante que l'on donna au roi Louis XIII quand, après la paix de Montpellier, qui terminait pour l'instant la guerre faite aux huguenots, Sa Majesté visita la Provence et s'arrêta à Marseille, en 1622. Laissons encore une fois le précis historiographe Ruffi nous raconter cette journée : « En même temps que le roi entra dans la ville, on n'entendit qu'acclamations de joie ; et en même temps, tous les canons qu'on avait logé sur les tours et sur les boulevards de la porte royale tirèrent une salve. On fit encore jouër les hautbois, les trompettes et autres instruments qu'on avait mis en cet endroit. Lorsque le roi fut à la petite porte des Augustins, il y trouva un théâtre magnifiquement paré et, à côté, un

(1638)

(1, 2 et 3) Archives municipales, àcompte trésor de 1613-1614, folio 12, n° du mandat 535.

jardin où il y avait quantité d'oiseaux dont le gazouillement était extrêmement agréable. Du jardin sortirent bientôt de jeunes bergers et des nymphes habillés de toile d'argent qui, à genoux et à la cadence des violons, saluèrent Sa Majesté ».

Dans les grandes solennités, l'église faisait aussi des manifestations musicales. C'est ainsi qu'en 1638, à l'occasion de la naissance de Louis XIV, un *Te Deum* fut chanté en l'église Majeure, avec le concours de deux grands chœurs de musique.

arseille us Louis XIV 659)

Si quelques années après, Louis XIV, devenu roi, enleva à Marseille le droit d'élire ses consuls, il l'obligea souvent à des réjouissances et à des solennités que la musique animait et faisait plus belles. Dans la grande fête mythologique donnée en 1659 « *en témoignage de joie après les troubles civils* » — joli motif vraiment de célébrer le retrait des libertés et des privilèges dont Marseille avait joui jusqu'alors — il y eut un grand cortège mythologique. Le Père Ménestrier en fait une description très détaillée dont nous avons retenu les passages où la musique intervient. C'est ainsi que figuraient au cortège « des troubadours couronnés de plumes de paon, vêtus à l'antique, avec de longues perruques, qui chantaient sur des harpes dorées la gloire de Marseille...» plus loin, « sur un char décoré de fleurs et de lauriers, Orphée, entouré de chœurs de musique, célébrait aussi les hauts faits de la cité » (2).

(1) Ruffi : *Histoire de Marseille.*

(1) *Traité des tournois, joustes, réjouissances*, etc., etc. P. Menestrier, Lyon 1669, page 39, cité par Aug. Fabre. *Rues de Marseille.*

Sur l'ordre de Louis XIV, Marseille avait rendu des honneurs royaux à la reine Christine de Suède, fille de Gustave Adolphe. L'étrange princesse, qui avait été l'élève et l'amie de Descartes et la correspondante de Pascal, revenait alors de son voyage de Rome. Elle entra dans le port le 29 juillet 1656, à 5 heures du soir, dans l'éclatante lumière d'une belle journée d'été. La reine s'avançait sur une galère princière qu'entouraient trois autres galères pontificales, pendant que l'artillerie tonnait dans les forts et sur les remparts, et que les consuls, à genoux, recevaient la noble visiteuse. Des flots de peuple couvraient les quais ; le port était animé d'une multitude de bateaux et la joie générale se manifestait en chants et acclamations. Le lendemain, à l'église de la Major, où la princesse se rendit solennellement pour entendre la messe célébrée par l'évêque, il y avait les *deux bandes de violons* de Marseille et trois magnifiques corps de musique qui jouèrent pendant la cérémonie (1).

Christi[ne] de Suèd[e] (165[6])

Au XVII[e] siècle, chaque ville un peu importante de la Provence possédait sa bande de violons. C'est ainsi que nous trouvons, dans les archives de la commune de Salon, le Conseil de ville tirer, le 16 février 1652, sur le trésor communal, un mandat de trois livres, payables à la bande de violons de cette ville « pour avoir joué le Jeudi-Gras au jeu que les Révérends Pères de l'Oratoire ont fait jouer par les escolliers ledit jeu appelé *La Virginité persécutée de sainte Delphine* (2).

Les nombreuses bandes de violons en Provence.

(1) Aug. FABRE : *Les Rues de Marseille.*
(2) » *Mystères et moralités au XVI[e] siècle.*

A Marseille, depuis 1659, les élèves du collège de l'Oratoire donnaient des représentations dramatiques avec des prologues mêlés de musique. C'étaient de petits intermèdes musicaux auxquels les violonistes prenaient une grande part.

Au programme des réjouissances qui furent données dans notre ville, le 17 novembre 1661, pour fêter la naissance du dauphin, on voit la part faite aux violonistes devenir de plus en plus grande. « Les échevins qui se rendent à la cathédrale pour y entendre la messe solennelle sont précédés de six trompettes dont deux à la livrée de la ville, de six gardes avec leur pertuisanne, et d'une nombreuse bande de violons. Pendant la cérémonie religieuse, les violons exécutèrent des symphonies et les trompettes restées à la porte sonnèrent de temps en temps » (1).

Madame de Sévigné et ses impressions de Provence. (1672)

Dans les délicieuses lettres, qui l'ont rendue si célèbre, madame de Sévigné, écrivant, pendant son séjour en Provence, à sa fille, madame de Grignan, s'écrie : « Que vous êtes excessif en Provence ! tout est extrême : vos chaleurs, vos bises, vos pluies hors de saison, vos tonnerres en automne. — Rien n'est doux ni tempéré... Votre Durance a presque toujours le diable au corps » ; puis, avec une charmante inquiétude : «... où peuvent bien se mettre les rossignols pour chanter ; je ne vois que des pierres, des rochers affreux ou des orangers et des oliviers dont l'amertume ne leur plaît pas. »

(1) Joseph MATHIEU : *Les grandes processions à Marseille.* 1864.

Mais après avoir parlé si spirituellement de la nature et du sol provençal, madame de Sévigné, arrivant à Marseille, admire le paysage qui l'environne : « Hier, le temps fut divin, et l'endroit d'où je découvris la mer, les bastides, les montagnes et la ville fut une chose étonnante. » Elle aime Marseille, dont elle parle avec enthousiasme : « Je suis ravie de la beauté singulière de cette ville... bien plus jolie et plus peuplée que Paris... si agréable, avec son joli tourbillon mondain, ses Chevaliers, l'Opéra... et les diableries » ; mais ce qui frappe surtout la grande dame, c'est l'importance qu'avait la musique dans cette ville. Et à peine installée, elle écrivit à sa fille, en 1672 : « Je fus souper chez l'évêque, où il y avait toutes sortes de musique... Le gouverneur me donna des violons, que je trouvai très bons. »

Le roi des violons

Les joueurs de viole étaient devenus de grands personnages. La puissante corporation des Ménétriers avait à sa tête un roi omnipotent qui habitait Paris. Marseille était sous la dépendance de la Capitale ; et le roi des violons avait seul le droit d'envoyer à Marseille un lieutenant de son choix. Les virtuoses cités par Augustin Fabre comme « rois des violons », les Jean-Baptiste et Nicolas Besson, Anthelmy, Henri Saurin, Esprit Azan, Guillaume Castellan, Antoine Caron, Boyer, Tronchet, etc., etc., ne furent en somme que des virtuoses de renom ou des lieutenants de la royauté parisienne.

La dynastie des Dumanoir.

La dynastie la plus célèbre des rois du violon

fut celle des Dumanoir. C'est à tort que Fernand Mazuy, dans son enthousiasme méridional, fait établir à Marseille Guillaume Dumanoir, qui n'y est jamais venu (1). Sa royauté sévissait, il est vrai, à distance. Le roi des violons imposait des droits en espèces à tous les musiciens du royaume de France. Les maîtres de danse, appelés alors *maîtres joueurs de violons à danser*, étaient, au XVIIe siècle, les puissants du jour. C'était dans leur association qu'on allait recruter les familles royales des Dumanoir et autres dynasties des souverains du violon. Au reste, sous Louis XIII et au commencement du règne de Louis XIV, on ne concevait pas qu'on pût employer les instruments et surtout le violon à un emploi plus noble que celui de faire danser. Guillaume Dumanoir, pour affirmer ces prétentions. fit paraître, en 1664, un livre intitulé : *Le Mariage de la Musique avec la Danse.*

Fort de sa puissante royauté, le roi des violons déclara la guerre aux hautbois, avec lesquels on pouvait faire danser, et leur imposa une rançon. Enfin, son despotisme alla même jusqu'à exiger des organistes de se faire recevoir maîtres de danse, et à lui payer un tribut, en s'appuyant sur une charge établie en 1331 et confirmée par ordonnance royale de 1407. De là, de nombreux procès. « Les églises, en face des exigences des Dumanoir, en appelèrent à l'autorité du pape. L'abbé Royer de Rabutin-Bussi, envoyé comme commissaire,

(1) Fernand Mazuy. *Essais sur les mœurs et coutumes des Marseillais*, loc. cit.

apporta de Rome l'autorisation, pour les églises, d'avoir pour leur service un maître reconnu savant dans son art, ainsi que des choristes et des joueurs d'instruments. Finalement, Louis XIV, abasourdi par toutes ces récriminations, abolit la fonction de roi des violons. »

Avant la fin de ces privilèges, ces fonctions avaient, à Marseille, une réelle importance. Ce monarque musicien, qui n'était en fait que le lieutenant du véritable roi siégant à Paris, dirigeait dans notre ville tout ce qui concernait le chant et les instruments. C'était une charge lucrative, très enviée, qui donnait lieu à de nombreuses compétitions et à de sourdes intrigues. Nous reproduisons une très curieuse lettre de Guillaume Dumanoir, trouvée dans les archives municipales. C'est une réponse à une demande adressée par les échevins de Marseille en faveur du sieur Besson, pour obtenir une lieutenance à Marseille :

A Messieurs les Échevins
de la Ville de Marseille.

Paris, décembre 1678.
M. DUMANOIR,
Roy des violons de Sa Majesté.

J'ai bien la douleur de n'estre plus en estat de vous satisfaire pleinement au sujet du sieur Besson en faveur duquel vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. Il n'est pas aisé de révoquer les choses qui sont faites. J'ai donné ma lieutenance par un acte authentique qui a été confirmé par Sa Majesté. Tout cela exécuté et enregistré déjà. Ainsi, la difficulté étant dans la chose, je vous prie, Messieurs, de ne rien imputer à ma volonté. Si le sieur Besson avait été moins négligent, il y a longtemps qu'il aurait obtenu ce que vous

demandez particulièrement pour lui. Je lui ai fait offrir plusieurs fois une lieutenance, parce que j'avais bien ouï parler de lui ; il n'a pas cru devoir la prendre en ce temps-là ; et maintenant qu'il la voit entre les mains d'un autre, cela lui donne du déplaisir. Si vous pouvez trouver, Messieurs, quelque expédient pour renverser cet état de choses, j'y contribuerai pour ma part, car j'aurai toujours grande joie de vous témoigner en cette occasion et en toute autre, que je suis, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur.

Guillaume DUMANOIR.

On n'est vraiment pas plus grand prince que ne le fut le roi des violons en cette circonstance. Besson obtint d'ailleurs quelque temps après une lieutenance qui fut occupée pendant longtemps par la famille des instrumentistes de ce nom. Il faut croire que les violonistes de Provence, en constants rapports avec l'Italie, où l'école des Corelli et des Bassani avait accompli de grands progrès, devaient être de meilleurs instrumentistes que ceux, bien médiocres encore, qui composaient la chapelle des rois de France. Ceci explique pourquoi Mme de Sévigné, qui avait certainement eu l'occasion d'entendre, à Versailles, la grande bande des violons du roi et même celles des petits violons, dirigée par Lulli, ne put s'empêcher de remarquer les violons que le gouverneur de Marseille lui avait envoyés « et qu'elle trouva très bons ».

Le violon ne fut pas le seul instrument que les virtuoses cultivèrent pendant le XVIIe siècle. Le luth était depuis longtemps en grand honneur dans

la Chambre Royale et dans les Cours. La Provence compte parmi ses enfants un Gautier, de l'illustre famille des luthistes de ce nom. Denis Gautier ou Gaultier, surnommé *le jeune ou l'illustre*, né à Marseille entre 1600 et 1610, devint le plus remarquable virtuose de son temps. Appelé à Paris, il y mourut vers 1664, après une carrière glorieuse, laissant de nombreux élèves et des compositions dont on a conservé deux recueils imprimés : *pièces de luth* : 1660 ; *Livre de la tablature du luth*, publié après sa mort, et un recueil manuscrit (*Codex Hamilton*) de morceaux pour le luth (1).

Gaut
l'illustre luthi
(1610-1

Battu en brèche par le violon, cet antique instrument allait bientôt disparaître pour faire place à la virginale, à l'épinette et à l'aristocratique clavecin. Il restera toutefois l'instrument symbolique inspirateur des poètes. Ossian sera représenté demandant au luth la puissante inspiration, et Musset fera dire à sa Muse des Nuits :

Poète prends ton luth et me donne un baiser.

Noël provença

Le Noël provençal ne fut pas seulement, comme le définit, avec exactitude, le vicomte de Catelin, dans ses *Miettes de l'histoire de Provence*, le trait d'union entre le cantique et la chanson ; il fut davantage. La musique religieuse et le chant populaire, la poésie mystique et l'esprit du peuple trouvèrent dans le noël la possibilité d'une collaboration qui permit de traduire la foi naïve, la gaieté fine, qui émanent de l'âme provençale.

(1) *Dictionnaire de Musique*. Hugo Riemann.

Musicalement, le Noël est par excellence le lied provençal: c'est l'ancienne pastourelle, la tendre reverdie des troubadours. Il domine son époque et reste presque la seule forme lyrique de la Renaissance. Poétiquement, le noël provençal se distingue des noëls poitevins, francs-comtois, et surtout des noëls bourguignons, par la distinction de ses allures jamais licencieuses, par une grâce badine, une élégance que n'excluent pas la satire, ni la malice, ni la verve; par une bonhommie particulière, et « un je ne sais quoi de local qui se dérobe à l'analyse »(1). Enfin, le noël provençal, qui est dans le fond religieux, reste dans sa forme très athénien.

colas Saboly. ›17-1675)

« Il était réservé à un homme d'église, dit M. Arnaud, d'élever le noël à l'importance et à la popularité des écrits qui ajoutent un ornement à une littérature. » Cet homme d'église est le maître de musique, messire Nicolas Saboly.

Saboly, s'est écrié le savant vauclusien Fortia d'Urban, est le troubadour du XVIIe siècle ; s'il avait pu chanter l'amour et les exploits de l'ancienne chevalerie, il aurait obtenu une place distinguée parmi les premiers poètes de la nation.

Saboly, de même que ses illustres prédécesseurs, les musiciens-poètes du XIIe et du XIIIe siècle, était aussi un musicien inspiré, qui possédait la couleur mélodique, « l'air de Provence » dont Annibal Gantez, le premier, avait parlé comme de la caractéristique des musiciens provençaux.

Parmi les nombreux et enthousiastes biogra-

(1) J. D'ORTIGUE. *La musique à l'église, le noël provençal.*

phes et commentateurs qui ont parlé de Saboly, et quelquefois en termes trop dithyrambiques, aucun n'a osé s'élever aussi haut et exalter son œuvre avec une si naïve et si grandiloquente incompétence que ne l'a fait Daudet.

« Comme compositeur, dit l'auteur des *Lettres de mon Moulin*, Nicolas Saboly devance Lulli, Rameau, Haëndel et Sébastien Bach. En 1672, il créa l'Opéra français, fit jouer la première œuvre lyrique connue en France, et au moment où Lulli bégayait encore les premiers accents d'un art dont d'autres devaient largement poser les principes, Saboly, à la fois savant et inspiré, avait trouvé les secrets les plus ardus de l'harmonie musicale.... » (1).

Saboly devançant Rameau et Bach ! Et comme quoi ? A titre d'ancienneté, c'est certain. Mais on ne voit pas l'importance des dates de naissance chez des musiciens, qu'il est impossible de comparer comme science et comme génie. A ce compte-là, Saboly devance encore Beethoven, Wagner et César Franck. Prêter à Saboly la création de l'Opéra français est une erreur grossière. Daudet confond ici avec la tentative qui fut faite, à Carpentras, par le musicien de Mailly, grâce au concours du cardinal Bichi; tentative, qui, en effet, précéda de quelques années celle faite à Paris par Perrin et Cambert. Mais que dire de l'affirmation qui accorde à Saboly la trouvaille des secrets les plus ardus de l'harmonie musicale.

(1) *Grand dictionnaire Larousse*. Article sur Saboly, tome XIV, page 15.

Vraiment le père de Tartarin de Tarascon, est, comme critique musical, digne d'être étroitement apparenté avec son génial enfant.

Quant à ce brave Saboly, ce fut, à la vérité, un maître de chapelle de science musicale peu profonde, mais surtout un mélodiste original, un musicien ayant plus qu'aucun le sentiment de ce que nous avons appelé depuis « la couleur locale ». Ce fut un bon organiste. ayant des facilités d'improvisation ; un bénéficier d'humeur enjouée, dont l'amusante compagnie était fort recherchée par les chanoines de son temps. Avec Annibal Gantèz, il fut, en Provence, le représentant curieux de cet *homme nouveau*, aimant les lettres et les arts, passionné du passé, gai, religieux, épicurien, tout à la fois, et dont le talent s'était développé au contact de la poésie, des croyances et des traditions populaires.

L'histoire de Saboly ne contient pas des événements bien émouvants. Né à Monteux le 30 janvier 1614, il commença ses études chez les Jésuites d'Avignon et alla les terminer à Carpentras. C'est dans cette dernière ville, dont le cardinal Bichi avait fait un grand centre musical, que Saboly apprit la musique et qu'il obtint, après avoir été nommé bachelier en l'un et l'autre droit, la place de maître de musique à la cathédrale ; il n'y demeura pas longtemps et vint bientôt à Avignon avec l'emploi de maître de musique et de bénéficier de l'église collégiale de Saint-Pierre. C'est alors que commença à s'établir sa réputation de musicien et qu'il écrivit ses noëls, chefs-d'œuvre de grâce et de naturel, auxquels il doit sa célébrité. Mais ce ne

fut que longtemps après, dans les dernières années de sa vie, qu'il prit le parti de les publier. Saboly mourut à Avignon le 26 juillet 1675. (1)

Il s'est élevé depuis, et surtout de nos jours, au sujet de l'authenticité de la musique de ces noëls, des polémiques nombreuses. Le fait de s'être approprié certains airs, plus ou moins connus, pour les adapter à beaucoup de ses poésies, servit de point de départ à plusieurs musicographes pour amoindrir la participation musicale de Saboly dans ses noëls. Les uns n'ont voulu voir dans le poète-troubadour que le plagiaire ou le continuateur heureux de Michel Tornatoris, poète originaire d'Aix, organiste de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon en 1633 ; d'autres lui ont reproché de s'être inspiré de Louis Puech d'Aix, noëliste, alors prieur dans le diocèse d'Apt. Par contre, des enthousiastes du talent de Saboly ont essayé de voir en lui l'auteur de l'*Air de la Marche des Rois*.

A notre avis, la querelle est bien puérile. Si Saboly n'a pas composé toute la musique de ses noëls, bien qu'un certain nombre de ces airs lui appartienne très authentiquement, il n'en reste pas moins acquis que, non seulement son invention mélodique lui est personnelle, mais qu'il eut encore, avec des qualités de novateur, le grand talent de savoir donner à des paroles de sens varié une musique adéquate ; et qu'enfin, il réussit à se servir admirablement, en homme de génie, de tous les éléments épars, fournis par son époque,

(1) P. Séguin : *Introduction au Recueil des Noëls de Saboly*, Avignon, 1897.

pour créer un tout homogène ayant un air de famille d'un beau caractère provençal.

On nous dit que Saboly a composé son douzième Noël sur un air de Lulli, chanté dans le *Médecin malgré lui*, de Molière. Par deux fois, des attributions d'air de Lulli sont imposés à nos noëls; mais, par deux fois, il a été impossible, après toutes les recherches effectuées à Paris, de retrouver des documents probants attestant la vraie paternité de ces airs. Il ne faut pas oublier que Lulli, si bon compositeur fût-il, n'était pas toujours délicat ni même correct, et qu'il dut prendre un peu partout son bien, sans rien dire.

Du reste, Saboly lui-même, donne à chaque instant aux airs qui doivent servir à mettre en valeur ses poésies, des attributions inexactes; et on se trouve souvent dans l'impossibilité de placer les vers des noëls sur l'air désigné. « C'est que, dit « M. F. Séguin, ces airs ont subi avec le temps de « nombreux changements. La traduction d'une « même mélodie variait selon les diverses per« sonnes qui me la faisaient entendre. Pour cer« tains noëls, il m'arrivait d'avoir jusqu'à dix « airs différents. » Avec le temps, le grand compositeur anonyme, le peuple, n'avait-il pas apporté lui aussi à l'œuvre poétique la collaboration imaginative de son génie musical? C'est ainsi qu'on peut attribuer à un musicien, et sous un titre sonore, un air populaire d'auteur inconnu.

·de la Marche ·s Rois.

L'air de *la Marche des Rois* est-il vraiment de Lulli?

Non. Lors même qu'on aurait trouvé dans la

bibliothèque du Conservatoire de Paris ou d'ailleurs le document authentique prouvant que Lulli en est l'auteur, — ce qui ne s'est pas encore produit, — je continuerais à croire que cet air est provençal, éminemment provençal, et qu'il ne peut avoir eu sa source qu'en Provence.

Pourquoi Lulli n'aurait-il pas emprunté à la Provence le thème initial de la Marche des Rois? Les soldats provençaux, qui étaient susceptibles de rapporter dans leur pays les airs qu'ils avaient appris à l'armée de Turenne, n'étaient-ils pas susceptibles aussi d'apporter dans les camps les vieux airs provençaux qui se chantaient depuis longtemps en Provence? Qu'importe que Lulli ait utilisé, comme il en a utilisé bien d'autres, ces vieux airs ; qu'importe qu'on les lui attribue ou qu'ils nous soient revenus grâce au noëliste Domergue, sous le nom de *Air de la Marche de Turenne?* Ce qu'on ne saurait discuter, c'est mieux qu'une preuve vaine, mieux qu'une estampille officielle, c'est le caractère, la facture, la couleur particulière, qui attestent l'origine de cet air.

Si le chant populaire est par essence l'émanation de l'âme d'une race et d'une contrée, c'est que sa personnalité mélodique, si je puis dire, a surtout le pouvoir évocateur. Par le chant populaire apparaissent la poésie triste ou gaie des paysages avec leur brume ou leur clarté, les tableaux des scènes de la vie ethnique placés dans la vérité de l'air ambiant : le ranz des vaches, la mélopée bretonne, le récitatif scandinave, n'ont-il pas, par exemple, la vertu magique et puissante de l'évocation des montagnes, des grèves ou des fiords?

Or, celui-là est bien provençal; il nous vient bien de la Provence, cet air de la *Marche des Rois* dont le rythme balança notre berceau. Cet air qui, aux premières mesures, entendues à l'Eglise ou au Concert, nous transporte aussitôt en de lumineux paysages, aux arêtes vives, à la végétation agressive et parfumée, s'acharnant sur un sol rocailleux. Il est Provençal comme le thym rabougri, le romarin noueux et les pins aggripés à la colline marmoréenne qui jouxte à la mer bleue; elles nous viennent bien de la Provence, ces quelques mesures qui nous rappellent la foi naïve de nos pères, leur sens du Rythme et de la Beauté.

Et lorsque Bizet, homme du Nord, musicien de génie, veut traduire la passion provençale, lorsqu'il veut peindre les paysages enluminés de Provence, c'est à l'air de la *Marche des Rois* qu'il fait appel. Et c'est avec cet air, avec celui de la *farandole* de nos aïeux, qu'il bâtit l'admirable poème de couleur et de vie provençale : les suites symphoniques de l'*Arlésienne*, sans conteste une de ses meilleures productions. Or, Bizet ne s'est pas inquiété beaucoup de l'auteur véritable de ces airs ; mais en les employant de préférence comme le thème initial propre au développement de son inspiration musicale, il leur donne, par un impeccable instinct, un acte de naissance probant, que ne sauraient infirmer de vains documents plus ou moins authentiques.

Saboly eut, mieux qu'aucun en son temps, cet instinct qui lui permit de traduire, par le noël, en poète et en musicien, les aspirations religieuses, l'esprit goguenard et fin, la bonhomie et l'enthou-

siasme des Provençaux. Il synthétise, en un mot, le génie musical et poétique populaire de la Provence du XVIIe siècle. Le grand charme des noëls de Saboly tient encore à leur absence de prétention.

Plus de cent noëls ont été ainsi composés, dont soixante-deux ont été publiés et réimprimés plusieurs fois, jusqu'en l'année 1699. Les chanoines qui refusèrent leur voix à Saboly pour le canonicat ne se doutaient guère de la gloire qui rejaillirait sur le modeste maître de chapelle deux cents ans après. Castil-Blaze, avec son bavardage inlassable, raconte une histoire de dîner dans lequel Saboly se serait vengé de l'ingratitude des chanoines. Nous ne croyons pas qu'il soit utile de la rapporter ici. Comme musicien et comme critique, Castil-Blaze fut, avec un certain talent, un mystificateur assez imaginatif et souvent méchant.

Les Noëlistes provençaux.

La Provence compta encore de nombreux noëlistes, dont les productions sont arrivées jusqu'à nous et sont restées dans la mémoire du peuple. Elles ont toutes un air de famille incontestable et sont la reproduction fidèle des sentiments qui l'animaient.

L'ancien noël royal, après s'être spécialisé dans la chanson pieuse, devint tour à tour poétique, politique et satirique quelquefois ; l'esprit de malice du bon vieux temps « s'y glissa adroitement ». C'est pour cette raison que les panégyristes des noëlistes provençaux ont pu en déduire, suivant leurs aspirations, les qualités les plus diverses et, en apparence, les plus opposées. C'est qu'en effet, elles se manifestaient en même temps chez le peuple provençal.

L'École d'Avignon ne fut pas la seule à produire de bons noëlistes. Aix et Marseille en comptèrent quelques-uns : Michel Tornatoris dont nous avons parlé ; Louis Puech, prieur de Buoux près d'Apt, l'auteur du célèbre Noël : *Lei très boumian ;* le père Roche, religieux récollet du couvent de Marseille, l'abbé Pellegrin, etc., etc. Mais c'est assurément dans le Comtat, avec Saboly, de Bruel, Domergue et plus près de nous, Peyrol, Roumanille, etc., que le noël a trouvé son expression la plus parfaite et la plus définitive.

Et, si par l'évolution des idées ; si, à la suite de transformations politiques et sociales, la Provence devait voir s'émousser son génie et son caractère ; si sa langue devenait une langue morte, il suffirait d'entendre les cris :

Ho ! de l'oustaou, mestre, mestresse !

ou le rythme joyeux :

De matin
Ai rescountra lou trin

pour pénétrer l'antique poésie du sol transformé, les mœurs de la race disparue, le génie de la langue éteinte.

CHAPITRE III

I. LES MUSICIENS PROVENÇAUX DU XVe AU XVIIIe SIÈCLE. — II. LES MUSICIENS D'ÉGLISE : ELZÉARD GENET, ANNIBAL GANTEZ, POITEVIN, GILLES DE TARASCON, BELISSEN, ETC., ETC. — III. LES MUSICIENS DE THÉATRE : ANDRÉ CAMPRA, MOURET, FLOQUET, ETC. — IV. LES MUSICOGRAPHES PROVENÇAUX DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLE : DE MONTVALLON, L'ABBÉ BARTHÉLEMY, L'ABBÉ ROUSSIER, LE PÈRE AMIOT, BASTIDE, JOURDAN.

Elzéard Genet dit Il Carpentrasso *vers 1475 après 1532.*

Après que la papauté eut quitté sa résidence d'Avignon, même après le grand schisme d'Occident, qui dura plus d'un demi-siècle, Avignon et Carpentras, les deux villes les plus importantes du Comtat, demeurèrent des centres d'art. F. Seguin, dans son enthousiasme justifié pour son pays natal, se demande, à propos des noëls de Saboly, « dont la musique distancerait son époque par sa fraîcheur et son coloris, la tendance à se frayer des voies nouvelles dans le domaine de la modulation, si Avignon et le Comtat venaissin n'auraient pas offert au XVIe et XVIIe siècle un centre artistique où la culture de l'art musical eût été peut-être plus avancée qu'en France ».

« On ne sera pas surpris de cette proposition, ajoute-t-il, si l'on considère l'importance d'Avignon au XVIIe siècle. La vaste enceinte de cette cité renfermait une population nombreuse et active. Les manufactures de tissus y avaient pris un tel essor que le pont Saint-Benezet, sur lequel passa Louis XIV, fut tendu, dans toute sa longueur, de tentures de velours : de là vint l'idée qu'eut le grand roi d'importer cette industrie à Lyon. Il y avait à Avignon une Université florissante et une Académie littéraire : les sciences et les arts, la musique surtout, y étaient en honneur, favorisés par l'administration éclairée des Légats du Saint-Siège » (1).

Carpentras, alors capitale du Comtat, ne le cédait en rien à Avignon, au point de vue des manifestations musicales. C'est dans cette ville que naquit Genet (Elzéard) que les biographes orthographient Eliazard ou Elziard, surnommé par la postérité *Carpentras* ou *il Carpentrasso*.

Fétis, à qui nous empruntons une partie de ces notes, fait naître Genet dans la seconde moitié du XVe siècle. Après d'assez bonnes études musicales dans sa ville natale, il alla à Rome et entra « musicien fort instruit dans la chapelle du pape Léon X, en qualité de premier chapelain chantre. Il écrivit alors pour le service de cette chapelle, des *Magnificat* et les *Lamentations de Jérémie* à l'occasion de la Semaine Sainte. Ce dernier ouvrage parut si beau à Léon X qu'il prit le musicien sous sa haute

(1) F. Séguin. *Introduction au Recueil des noëls de Saboly.*

protection et le nomma maître de chapelle et évêque *in partibus* le 1er novembre 1518 (1) ».

Envoyé en mission par le pape Léon X, Elzéard Genet demeura environ trois ans en Provence ; mais la mort de son protecteur étant survenue à cette époque, l'évêque musicien retourna à Rome sous le pontificat de Clément VII. Pour fêter l'arrivée de Genet, ses anciens collègues de la Chapelle crurent devoir lui faire honneur en exécutant ses *Lamentations de Jérémie*. L'auteur lui-même reconnut à peine sa musique, tant avaient été nombreuses les altérations commises par les copistes et par les chantres. Après l'avoir rétablie dans son intégrité, y avoir apporté des changements et des additions, Genet dédia son œuvre à Clément VII en ces termes curieux :

« Bon Père, votre élève Carpentras, qui était « compositeur de musique, reconnaissant à peine « les *Lamentations de Jérémie* qui furent jadis « agréables aux oreilles de Léon X et aux tiennes... « C'est pourquoi, il ne les rend pas comme elles « étaient ; mais il les donne bien meilleures. » (2).

Genet ne demeura pas longtemps à Rome ; il revint à Avignon en 1527, où il mourut vers 1532. Une longue maladie et de cruelles souffrances ne lui permirent pas de se livrer souvent à la composition dans les dernières années de sa vie.

(1) Fétis. *Biographie universelle des Musiciens*, 2e édition, Paris, 1866.

(2) Traduction de M. Laurent, secrétaire de la Faculté de Montpellier.

Ses *Lamentations*, qui se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale, furent chantées longtemps après sa mort, et même après les compositions de Palestrina. Il fallut un ordre exprès de Sixte-Quint pour obtenir la substitution de celles du grand musicien italien à la musique certainement plus faible du Carpentrasso. Bien que nous reconnaissions volontiers, avec Fétis, qu'Elzéard Genet n'eut pas l'élégance et la géniale écriture de Josquin Deprès, son prédécesseur, et que l'inspiration de Palestrina, qui vint ensuite, fut de beaucoup supérieure à la sienne, on ne peut s'empêcher d'accorder au maître provençal une belle place dans l'histoire de la musique religieuse de cette époque, Rabelais, dans le IVe livre de Pantagruel, cite Carpentras et le met au nombre des musiciens les plus renommés de son temps.

Les œuvres principales et presque introuvables d'Elzéard Genet comportent quatre livres imprimés à Avignon par Jean de Charnay, avec les caractères nouveaux de Briard, célèbre fondeur de caractères d'imprimerie qui, le premier, donna aux notes, autrefois triangulaires, une forme ronde, et remplaça les anciennes ligatures, si compliquées, par les valeurs réelles des différentes notes. Une partie de ces manuscrits se trouve, on ne sait à la suite de quelles bizarres circonstances, dans la Bibliothèque impériale de Vienne, et le conservateur Antoine Schmid en a donné le premier une description détaillée. Ce sont : un livre de *Lamentations de Jérémie* ; un livre d'*hymnes* ; un livre de *magnificat* ; un livres de *messes* qui en contient cinq et dont les titres sont curieux : 1° *Si mieulx ne*

vient, 2° *à l'ombre d'ung buissonet*, 3° *Le cueur fut mien*, 4° *Fors seulement*, 5° *Encore iray-je jouer*. Genet composa aussi quelques motets, que la Scola Cantorum de Paris a mis à son répertoire avec les chefs-d'œuvre des compositeurs du xv[e] et du xvi[e] siècle.

La musique de Genet est empreinte d'une gracieuse invention. Son inspiration est facile; il appartient bien au pays provençal, qui verra naître, un siècle après, Saboly dans le Comtat et Annibal Gantez à Marseille.

Beaulaigne Barthélemy. (1564)

En 1559, parut un recueil de *Mottez mis en musique en quatre parties*, qui eut un certain retentissement. Ces petites pièces, dédiées à la reine Catherine de Médicis et imprimées à Lyon par Robert Granton, avec des caractères d'imprimerie d'un genre nouveau, avaient pour auteur un organiste de la Cathédrale de Marseille, Barthélemy Beaulaigne. Né sans doute à Marseille, ce musicien avait été enfant de chœur à la Cathédrale de cette ville. Ses compositions, qui ne manquent pas d'une certaine imagination, témoignent d'une science musicale assez faible, de connaissances à peine rudimentaires, et font regretter l'absence, à cette époque, en France, d'écoles savantes, de milieux fécondants, grâces auxquels l'Allemagne et l'Italie devaient s'illustrer. Il y a des musiciens de génie chez tous les peuples; mais il n'y a pas d'œuvres musicales spontanées : elles sont la conséquence d'une culture profonde et souvent d'un long processus d'efforts.

Beaulaigne a écrit encore des *chansons nouvelles mises en musique en quatre parties*.

Annibal Gantez (XVII[e] siècle).

Au temps où Annibal Gantez naquit à Marseille. vers la fin du XVI[e] siècle ou au commencement du XVII[e], — les plus laborieuses recherches ne nous ayant point permis de fixer cette date, — notre cité était depuis longtemps en relations étroites avec l'Italie. Des moines de l'abbaye de Saint-Victor, en rapports constants avec Rome, n'ignoraient probablement point alors les grandes manifestations du génie de Palestrina, que l'intelligence des papes Jules III et Marcel II avaient puissamment favorisé. Le travail de revision du choral grégorien, auquel s'était livré Palestrina et ses élèves Nanini et Guidetti, avait pénétré dans les abbayes et les églises de la chrétienté. Annibal Gantez, d'abord enfant de chœur, fit son éducation musicale dans sa ville natale. On peut supposer qu'il y obtint même sa première maîtrise ; mais avant de le retrouver tenant dignement l'emploi de maître de musique dans l'importante cathédrale métropole d'Aix, en un temps « où dans cette maîtrise rien n'était négligé pour le service des chœurs, les orgues réparées à neuf, où l'on transformait par quelques corrections les splendides manuscrits de chant, enluminés par Burle ; où la réforme du Concile de Trente était en pleine vigueur et exigeait de tous une attention plus marquée ; dans un temps, enfin, où les fonctions de maître de musique ne constituaient pas une sinécure (1) ». Nous ne savons malheureusement rien de la vie du Marseillais pourtant assez bavard

(1) M. l'abbé MARBOT. *Annibal Gantez*, Aix 1886.

comme on le verra par la suite, cependant muet sur ses impressions de jeunesse.

Gantez, qui avait déjà quitté Marseille par goût de déambulation, ne devait pas rester longtemps à Aix ; il se mit à *vicarier* à travers la France, pour nous servir de ce verbe imagé, qui signifie trouver un emploi. Après avoir débuté à Marseille, passé à Aix, il vint à Arles, d'où il répondait bientôt à l'archevêque « qu'il faisait meilleur de commander un régiment de cavalerie qu'une compagnie de musiciens » et passa à Avignon, d'où il fut congédié nous avoue-t-il : « pour avoir négligé de se faire bien venir des servantes des chanoines. » Il exerça ensuite les fonctions de maître de musique à Aigues-Mortes, à Toulouse, à Aurillac, à Grenoble et à La Châtre. Très pittoresquement, dans une de ses lettres, qui sont la forme adoptée par lui dans son livre l'*Entretien des musiciens*, il nous raconte une partie de son voyage vers le Havre de Grâce, à travers le Limousin ; tantôt à cheval, le plus souvent à pied : « Ah! s'écrie-t-il piteusement, que c'est une pauvre chose que de *vicarier* sans argent. Il m'a fallu coucher au serein crainte de laisser mon manteau au cabaret... Dans cet estat, ce ne fust pas les puces qui m'empeschèrent de dormir, mais faute d'avoir soupé. ».

Un autre jour « la pluie le saisit si fort dans les montagnes du Lymousin qu'il ne savait de quels bois faire flesche, ni à quels saints se recommander » ; c'est alors, « qu'après avoir récité toutes les prières qu'il savait par mémoire, il composa la musique du psaume de David. *Salvum me fac Deus*, et fut sauvé, car, dit-il, j'ai fait comme

la Palme et le Laurier qui résistent à la tempeste et comme le Saffran que plus il est foullé et mieux il croist » (1).

Par cette amusante citation, on peut se rendre compte que, contrairement à beaucoup de ses confrères, notre musicien avait une philosophie et un caractère excellents.

Du Havre, où il ne demeure pas longtemps, Annibal Gantez vint se faire entendre à la cathédrale de Rouen, le 21 juin 1629 (2), puis à Saint-Quentin, où on ne put le retenir. Il arriva enfin à Paris. A peine installé, il devint maître de chapelle « par adventure », d'après son aveu, de l'église Saint-Paul ; et bientôt maître de chapelle « au prix » c'est-à-dire au concours, de l'église des Saints-Innocents.

Gantez confesse naïvement qu'il a trouvé dans la capitale des musiciens plus savants que lui, et cela en termes délicieux : « Il est bien véritable que j'étais parti de Marseille tout plein de bonne opinion, car le Proverbe étant que les Provençaux sont les plus naturels médecins et musiciens, je croyais faire la leçon à un chacun et d'enseigner Minerve ; mais, je vous assure que j'ai bien trouvé soulier à mon point et des gens qui ne se mouchent pas du pied... » car, « il faut advoüer que si les musiciens du Midi ont plus d'airs en 'eur musique, ceux de Paris ont plus d'art dans la leur. » (3).

(1) Lettre XXXV.

(2) Langlois : *Revue des maitres de chapelle et musiciens de la cathédrale de Rouen*. Rouen 1850.

(3) Annibal Gantez : *Entretien des musiciens*. Lettre XVII.

Mais Paris même, où il avait de belles connaissances et une riche clientèle d'élèves, ne put retenir longtemps notre musicien errant ; et le voilà de nouveau parti pour Auxerre, après avoir obtenu au concours la place de maître de chapelle dans l'église Métropolitaine de Saint-Étienne. Son évêque, Pierre de Broc, qui aimait la musique et protégeait les musiciens, prit Gantez en affection et le nomma, le 27 juin 1643, chanoine semi-prébendé de la cathédrale d'Auxerre, célèbre aussi dans l'histoire de la musique religieuse pour son enseignement.

C'est en 1643 que Gantez écrivit son livre l'*Entretien des Musiciens*, « se reposant, dit-il, de la composition et pour éviter l'oysiveté si dangereuse ». Mais, malgré l'enthousiasme débordant qu'il avait mis à exalter les Lettres au détriment de la musique, il revint bientôt entièrement à son art.

« Sur ses vieux jours, dit l'auteur anonyme de la Préface de l'*Entretien des Musiciens,* Gantez avait bien pu s'amender ; pourtant, il conserva toute sa vie sa jovialité native, son humeur facile, toujours prompte à saisir le côté plaisant des choses, *même à forcer la note au besoin*. Lui connaissant cet esprit passablement railleur, on ne sera pas surpris d'apprendre que, quoique arrivé à un âge où le caractère acquiert forcément quelque gravité, il n'ait eu aucun scrupule, ayant à composer une messe, de se ménager un succès facile en y glissant une allusion à l'actualité du moment. « Cette messe, dit Lavieville de Frenense, fut composée en un temps que le roi Louis XIV

envoyoit un secours en Candie, ce qui avoit fait faire une chanson, *Allons en Candie, allons*, etc., qui étoit dans la bouche de tout le monde. Gantez, en 1668, voulant que sa messe fût à la mode, fit son *Kyrie Eleison*, note pour note, sur l'air de la chanson, et, du même mouvement, du commencement à la fin (1) ».

Il n'y a pas lieu toutefois de reprocher trop vivement au maître de chapelle d'Auxerre sa manière de comprendre le *Kyrie Eleison* ; c'était alors et depuis longtemps le procédé généralement employé à l'église et commun aux maîtres de chapelle du temps. Rappelons-nous la messe de l'*homme armé* — qui est restée comme le type du genre — pour faire en musique d'ingénieuses allusions aux circonstances ou, de la couleur locale, comme on dit aujourd'hui.

« Gantez vécut donc à Auxerre jusqu'en 1650, heureux de voir se réaliser les vœux qu'il avait formés dès son arrivée dans cette ville : ceux de ne plus *vicarier*, de conserver sa place à la maîtrise de la cathédrale et de finir ses jours en gai compagnon, en pleine Bourgogne, là où le vin lui semblait bon. »

Il est fâcheux qu'il ne nous soit rien resté des compositions de ce musicien, curieux et primesautier, en tant qu'homme et écrivain.

Entre autres œuvres, Gantez composa un *Recueil d'Airs* pour le maréchal de Schomberg, une *Messe de Lœtamini*, dédiée à l'abbé Des Roches, et une autre messe dédiée à Mlle de Saint-Géran, une de

(1) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Lavieville de Freneuse 1706.

ses élèves, fille du Maréchal, le grand dilettante et protecteur des musiciens de son temps qui avait « aussi bonne chapelle qu'aucun seigneur de son siècle ». Cette messe eut, paraît-il, un très grand retentissement lors de son exécution dans l'église des Pères Minimes de la cathédrale, où les chantres de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame vinrent l'exécuter.

Je ne sais si le Méridional n'apparaît pas un peu avec son imagination excessive, lorsque Gantez nous assure avoir trouvé un nouveau système d'impression de la musique, au moyen duquel il peut se passer du concours de la fameuse imprimerie Ballard, dont le monopole exclusif pour l'impression fut si néfaste à l'art musical : « Je suis le premier, dit-il, qui a exposé ses œuvres d'un nouveau imprimeur et d'un caractère de nouvelle invention, ainsi que tout le royaume a bien veue. (1). »

Mais ne pouvant pas apprécier la valeur musicale des œuvres de Gantez, pas plus que sa découverte d'impression nouvelle de la musique, il nous reste son livre; et certes, ce n'est pas un des moins curieux parmi tous ceux qui ont été écrits par des musiciens (2).

C'est aussi en 1643 que Gantez fit imprimer en un petit volume ses cinquante-neuf lettres, avec une dédicace, et dans la forme suivante :

(1) Lettre XVe.

(2) Antérieurement à Gantez, un musicien de Carpentras, nommé Pierre Julien, avait publié à Lyon, dans le format in-8o, un ouvrage didactique « *Le vray chemin fort court et expedient pour apprendre à chanter toute sorte de musique* 1570, réédité en 1585.

L'ENTRETIEN
DES
MVSICIENS,
PAR LE SIEVR
GANTEZ,

Prieur de la Magdaleine en Provence, Chanoine Semiprebandé, Maiſtre des Enfans de Chœur & de la Muſique, en l'Egliſe Inſigne & Cathedrale Sainct Eſtienne d'Auxerre.



A AVXERRE,
Chez JACQVES BOVQVET
Imprimeur de Monſeigneur l'Illu-
ſtriſſime, & Reverendiſſime
Eveſque d'Auxerre.

M. DC. XLIII.

Le livre de Gantez a attiré depuis l'attention de plusieurs musicographes ; parmi lesquels il faut citer Castel-Blaze (1). D'Ortigue (2), Cherest (3), H. Lavoix (4) et l'auteur de la préface écrite pour la réimpression de ce livre, faite par A. Claudin, éditeur à Paris, en 1878.

« Gantez, qui lisait beaucoup », dit son préfacier, et, on pourrait ajouter, qui avait beaucoup voyagé, « témoigne d'une excellente mémoire. Il prend plaisir à étaler, à tort et à travers, l'érudition prolixe qu'il doit à ses lectures. Tout ce dont il se souvient lui est bon dans son récit comme terme de comparaison, comme preuve de ce qu'il avance ; mais le plus souvent les citations qu'il emprunte à droite et à gauche, les proverbes qu'il débite à tout propos, amènent sous sa plume une telle abondance d'adages et de maximes inattendues, que ce n'est qu'à grand peine qu'il peut se retrouver et reprendre le fil de son discours ». Sans doute Gantez avait fait de Rabelais et de Montaigne ses livres de chevet. C'est avec eux qu'il dut vicarier dans toute la France. Il est probable encore qu'il avait eu connaissance, en allant vers Toulouse et les Pyrénées, du *Don Quichotte* de Cervantès, dont l'apparition récente faisait grand tapage ; car ses lettres, qui ont pour prétexte des conseils sages ou judicieux, sont toujours assaisonnées de proverbes

(1) Castil-Blaze : *Chapelle musique des Rois de France.*

(2) D'Ortigue : *Dictionnaire du Plaint-Chant.*

(3) M. Cherest : *Les musiciens qui ont illustré le département de l'Yonne.*

(4) H. Lavoix : *Revue de France, n° 16 ; 30 avril 1873.*

nombreux et du mot pour rire. Sa verve gouailleuse, son goût pour le burlesque, l'entraînent souvent un peu loin. Pourtant, et dans son excessive volubilité, il ne recule ni devant le mot cru, ni devant l'anecdote familière ou trop libre. C'est alors qu'intervient une succession constante de proverbes ou de dictons populaires, coupés de reparties ingénieuses et de comparaisons plaisantes, d'où la *galejado* n'est pas exclue et qui font de Gantez une sorte de Sancho-Pança provençal, à tournure d'esprit attique, très marseillais, véritable ancêtre des Gozlan, des Méry, de l'auteur de Chichois et de tant d'autres Provençaux qui se singularisèrent par une originalité toute particulière. Il mérite d'occuper dans la littérature provençale une place qu'on ne lui a pas donnée.

Mais grand admirateur et disciple de Rabelais ; le Provençal, devenu Bourguignon, a surtout réussi à nous prouver que sa gaieté inaltérable était soigneusement entretenue par les bons vins du pays auxerrois.

Par ce travers excusable, sa bonne humeur, son esprit, sa logique et son épicurisme, le maître de chapelle d'Auxerre nous fait pressentir l'abbé *Jérôme Coignard.* Plaisamment, il nous initie aux mœurs des musiciens de son époque, qu'il a longuement fréquentés, au cabaret, surtout ; et il décrète : « qu'un musicien n'est pas estimé s'il n'est bon beuveur », et que ce sont « ceux qui ont le mieux haussé le temps et le gobelet qui ont le plus souvent excellé ». « Boire, ajoute-t-il plaisamment, est le plaisir le plus innocent et le plus charmant de tous. » Avec ce goût si bien marqué pour la

« dive bouteille », on s'explique assez que Gantez ait enfin trouvé au pays bourguignon le havre béni, où après avoir parcouru tant de villes, il demeura heureux et content jusqu'à la fin de ses jours.

Ses réflexions sur la musique sont charmantes. En vrai Provençal, un peu paresseux, il nous avoue « que le contrepoint est un travail pénible », ce qui est vrai, « car après avoir contrepointé tout un jour, on ne saurait montrer pour cinq sous de besogne » (1). Courtisan, comme tous les écrivains de son époque, il dit : « Sçavoir bien la Musique n'est pas aujourd'hui peu de chose puisque notre puissant Monarque la met au rang de ses plus agréables divertissements ! » (2) Puis, cette vérité : « Un bon joueur de Luth ne touche point d'autres cordes que celles que touche le plus ignorant, mais parce qu'il sait par usage celles qui rendent le son et l'harmonie plus délectable, cela le fait estimer bon maistre (3). » Et, enfin, cette jolie image : « Je crois que la Musique jointe à la Science est comme un diamant enchâssé dans l'or, lequel en paroist plus beau (4). »

Au fait, le livre rare de Gantez, que nous avons cité si souvent, bien que réédité par Claudin, en 1878, et en très petit nombre d'exemplaires, ne se trouvant pas dans les bibliothèques provinciales, nous allons donner *in extenso* la *XXXVIIe lettre* du

(1) Lettre I.
(2) Lettre VI.
(3) Lettre XVII.
(4) Lettre XXXIII.

musicien avec laquelle on pourra mieux encore apprécier sa manière, son style et son originalité.

Monsieur,

Ce n'est pas tout qu'un Maistre de Musique sçache bien composer pour exercer telle charge, il faut que ceux qui veulent faire cette profession ayent beaucoup d'autres qualités & qui sont autant necessaires comme d'estre courtois, civil & advenant, liberal & particulierement doux, soit envers les Chanoines que Messieurs les Chantres, car nous en voyons qu'alors qu'ils font chanter dans une Eglise quelque mottet, outre qu'ils sont extremement rudes envers ceux qui viennent à faillir, ils n'ont point de contenance dans l'action & se battent de cul & de teste comme une Corneille qui abbat des noix, ce qui fait bien souvent despiter les Chantres & qui oblige quelque fois les auditeurs d'en rire ; c'est pourquoy je vous conseille (cher camarade) qu'alors que vous battrez la mesure de ne pas remuer si fort, comme aussi de ne pas tant hausser le bras, & lors qu'il faudra remettre ceux qui auront manqué, de le faire sans en monstrer le semblant. Car pour faire tant d'extravagances ne croyez pas qu'on vous estime meilleur Maistre, au contraire on dira que vous estes ignorant, puisque ceux qui ne sçavent pas leur mestier ont toujours plus de peine & de fatigue, & qu'ils sont ordinairement empeschez comme un chat dans les estoupes, & Monsieur de Geneve dans son Introduction dit, qu'alors qu'un oyseau est pris dans le glu, s'il avoit l'esprit de se despaistrer peu à peu, il pourroit en quelque façon se deslivrer, mais pour y aller trop brusquement & avec violence il s'empaistre toujours d'avantage, tout de mesme lorsque les Chantres ont manqué, si vous croyez en faisant tant de remuements les remettre, vous serez trompé, car vous les

estonnez si fort que vous y faictes perdre la terre de veüe, mais il se faut approcher tout bellement comme si vous vouliez chanter avecque eux, & vous les remettrez tout doucement sans les scandaliser. En ce faisant vous aurez plus d'honneur, & les Chantres vous en estimeront davantage, car au bout du conte si vous despitez ces Messieurs, ils ne chanteront plus, & les uns diront qu'ils n'en sont pas obligez, & les autres qu'ils sont enrumez. C'est ce qui est cause qu'un jour l'Archevesque d'Arles m'ayant repris de ce que je n'avois pas remis un Haute-Contre qui s'estoit manqué aussi promptement qu'il estoit necessaire, je luy respondis qu'il y avoit plus de peine à gouverner une compagnie de Musiciens, qu'un Regiment de Cavallerie, parceque dans l'Armée lorsqu'un soldat a failly, le General le peut faire passer par les armes, mais qu'un Chantre apres avoir manqué, il se mocquera encore quelquefois d'un Maistre. C'est pourquoy luy dis-je, j'aymerois mieux estre General d'Armée que Maistre de Musique. Mais pour eviter tous ces accidens, il faut boire souvent avec eux, autrement quand vous seriez docte comme Orlande (1), & capable comme Claudin, ils ne laisseront pas que de se railler, & de vous faire piece. Bref la science en toutes choses, c'est d'avoir de l'entregeant, & des paroles de soye, car la plus belle guerre du monde c'est celle de la douceur, & particuliérement envers les pauvres Enfants de Chœur que bien souvent les Maistres tourmentent comme de pauvres Ixions, ne faisant point de difference d'un Valet à un Disciple, voulant luy faire entrer par les fesses ce qu'ils ne sçauroient y remonstrer par la cervelle, ayant veu de mon temps un Maistre qui ne pouvant faire comprendre une notte à l'Enfant, l'arracha avec tout le papier pour la luy faire avaller, en luy disant

(1) Roland Delattre.

que puisqu'il ne la pouvoit concevoir par raison qu'il la fourreroit par force dans la teste. He bien ! ne sont-ce pas des cruautez indignes de gens de nostre condition, qui ne doivent estre que misericordieux & debonnaires, puisqu'un Maistre sans bonté, est comme un Temple sans Autel, & qu'ils se doivent picquer de se faire aymer plustost que craindre ou bien les deux ensemble. Ha ! que si tels Maistres eussent esté du temps des Atheniens, ne fussent jamais entrez dans le Temple de Misericorde, puisque personne n'y estoit receu qu'il ne feût benin, & approuvé tel par ordre du Sénat. Bref celuy qui est doux, attire les Estrangers à l'aymer, & les siens à le bien servir, & ne souffre jamais que l'innocence soit oppressée, mais s'il chastie en un temps, il sçait pardonner en l'autre, & n'use jamais de tout son pouvoir, à l'exemple des Anges qui montoient & descendoient l'Eschelle de Jacob, car ils n'alloient que de degré en degré & ils pouvoient bien voler puisqu'ils avoient des aisles. Je pense donc qu'apres que vous aurez consideré qu'il n'y a que ceux qui manient les verres qui les puissent rompre, vous serez plus discret envers les Chantres, & plus doux à l'endroit des Enfants de Chœur, & moy je seray jusqu'à la mort

Monsieur,

Votre serviteur,

A. Gantez.

Dans le Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin, que je citerai quelquefois à cause de la curiosité de ses appréciations critiques, l'abbé Lebœuf écrit sur Gantez une lettre biographique qui nous apprend que « Gantez naquit à Marseille « avec des inclinations à la vertu et un goût décidé « pour la musique ; que ses parents, qui n'étaient « pas aussi riches que vertueux, cultivèrent le

« talent de leur fils et lui donnèrent un maître ; « que Gantez le devint lui-même et remplit les « places de maître de musique aux cathédrales de « Marseille, Aix et Avignon ». Vraiment, les musicographes de la fin du XVIIIe siècle se contentaient de peu et se compromettaient encore moins. Quant aux lecteurs du *Dictionnaire des hommes illustres de Provence*, ils durent être bien édifiés sur le compte d'un compatriote, aussi enclin vers la musique que vers la vertu.

Guillaume Poitevin, d'Arles (vers 1620 jusqu'en 1706).

De même qu'en peinture, des échanges constants s'étaient établis entre les diverses villes provençales et les artistes qui y avaient vu le jour, les mêmes faits se produisirent en musique. C'est ainsi qu'on voit Gantez, enfant de Marseille, devenir maître de chapelle de l'église de Saint-Sauveur, à Aix ; alors qu'aprês le départ de Gal, successeur immédiat du Marseillais, un Arlésien, Guillaume Poitevin, occupera ce poste dès 1667. C'est sous la direction de ce prêtre, simple serviteur du Chapitre, et qui ne devient bénéficier qu'en 1693, que se formèrent les Gilles de Tarascon, Cabassol, Pellegrin et le musicien de théâtre André Campra.

Poitevin composa quatre messes, aujourd'hui oubliées, et dont une fut longtemps chantée à Saint-Sauveur pour l'anniversaire de sa mort, survenue en 1706. Si nous ne pouvons porter un jugement musical sur les compositions religieuses de Poitevin, il est juste, ainsi que l'a fait M. l'abbé Marbot, d'appeler l'attention sur la valeur pédagogique de ce maître de musique, dont l'enseignement donna pendant trente-cinq ans de si heureux résul-

tats. Les maîtrises étaient, en fait, et demeurèrent encore pendant longtemps, la seule école où pouvait se faire l'éducation musicale. Après Josquin-Desprès et Palestrina, elles eurent, on le sait, la gloire d'aider les premiers pas de Haydn.

Gilles de Tarascon (1669-1705)

Jean Gilles, né à Tarascon, fut placé très jeune à la maîtrise des enfants de chœur de la Métropole d'Aix ; il y devint l'élève de Poitevin, et le condisciple de Cabassol et d'André Campra. Quand Gilles quitta la robe rouge des enfants de chœur pour prendre la robe noire de clerc tonsuré, il remplaça son maître à la direction dela maîtriseet auposte de maître de chapelle, où il ne demeura pas longtemps. A quoi faut-il attribuer ces changements constants, qui avaient permis à Gantez de faire rapidement son tour de France? Est-ce à l'humeur vagabonde des musiciens d'église de ce temps-là, où à la rivalité artistique qui existait entre les cathédrales?

En 1697, Gilles était à Agde, où, à l'occasion de l'ouverture des États du Languedoc, il composa, sur la demande du cardinal de Bonzy, la musique du psaume *Deus venerunt* dont le succès fut retentissant. L'évêque de Rieux ayant entendu parler du talent de Gilles, demanda pour lui la maîtrise de Saint-Etienne de Toulouse, qui venait d'être donnée au musicien italien Farinelli, lequel, très généreusement, lui céda sa place. Gilles avait alors vingt-huit ans. Un *Te Deum* qu'il composa en peu de jours pour célébrer la paix de Ryswick ravit les Toulousains. Malheureusement, son éducation musicale, arrêtée aux rudiments de l'art, ne lui

permit pas de mettre en valeur sa facilité de composer. Gilles n'eut du reste pas le temps de se perfectionner ni de multiplier ses productions. D'un tempérament mélancolique, il mourut en 1705, à peine âgé de trente-six ans.

« Au nombre de ses meilleurs ouvrages, dit Fétis, on place une Messe des Morts écrite pour deux conseillers au Parlement de Toulouse qui avaient cessé de vivre à peu près dans le même temps. Les héritiers de ces magistrats ayant voulu discuter le prix de l'ouvrage avec le compositeur, celui-ci rejeta leurs offres et leur déclara que la messe ne servirait que pour lui. En effet, il mourut peu de temps après. Cette messe, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque nationale de Paris, a été exécutée dans l'église de l'Oratoire, de Paris, lors du service funèbre de Rameau. » (1).

Bellissen d'A
(1694-176

Laurent Bellissen naquit à Aix, en 1694, et fut un des derniers et bons élèves de Poitevin. « Dans un temps, écrit le biographe du *Dictionnaire des Hommes Illustres de Provence*, où la musique italienne n'était pas connue en France, Bellissen composa des morceaux qui plairont toujours parce qu'ils réunissent l'agréable à l'harmonieux. » Ce musicien d'église vint à Marseille, où il se fit une rapide renommée comme compositeur et comme maître de chapelle de l'abbaye de Saint-Victor. Appelé au poste de chef d'orchestre de l'Académie de musique fondée à Marseille en 1717, il contribua puissamment à la réputation artistique

(1) Fétis : *Biographie universelle des Musiciens.*

qu'avait acquise cette institution. Après une carrière bien remplie, Bellissen mourut dans cette ville, à l'âge de 68 ans, en 1762. La Bibliothèque Nationale possède de lui des manuscrits autographes de motets à grand chœur, dont l'un fut exécuté avec succès au Concert spirituel de 1750, à Paris. L'enthousiaste dictionnaire biographique que nous avons cité dit encore de Bellissen que « ses *Lamentations* sont un chef-d'œuvre dans ce genre ; que son *Magnificat* tient aussi le premier rang, et qu'il a composé encore des *psaumes*, des *messes en symphonie* et des *noëls* ».

lleneuve 711)

Depuis 1711, l'apparition, chez Ballard et Boyvin, éditeurs à Paris, de quelques compositions de musique religieuse : *Six Motets* et un *Miserere* ; *Neuf leçons des Ténèbres*, avec basse continue : *Concert français* traduit du psaume *Dominus regnavit* attestent que Villeneuve, maître de chapelle de la cathédrale d'Arles, était un bon musicien ; mais on ne saurait vraiment aujourd'hui donner à toutes ces œuvres, après une analyse facile à faire, qu'une valeur documentaire relative, car l'Italie et l'Allemagne surtout, dont en France, on ignorait les productions, avaient déjà des maîtres infiniment supérieurs.

)emazures 1778)

Pourtant, à Marseille, le mouvement musical, qui avait pris naissance avec la création de l'opéra, s'étendait encore par la fondation de l'Académie de Musique, qui allait divulguer les premières manifestations symphoniques. C'est dans ce milieu favorable que naquit Laurent Demazures, d'un père bon musicien. Ayant appris la musique très

jeune, Demazures, qui possédait de grandes aptitudes pour cet art, devint bientôt un claveciniste habile et étudia l'orgue sous la direction de Bellissen. Ne trouvant pas à se créer une situation brillante dans sa ville natale, Demazure prit part au concours organisé à Albi pour un emploi d'organiste et obtint ce poste. Peu après, nous le trouvons maître de chapelle à la cathédrale de Rouen, en 1758, où il demeura pendant dix ans. Il fit dans cette ville de brillants élèves, dont un nommé Broche, qui devint à son tour le maître de Boïeldieu. Demazures allait se fixer à Paris quand, sur les sollicitations de ses parents, il revint à Marseille et accepta la place d'organiste de la paroisse Saint-Ferréol. Il y mourut « au champ d'honneur » sur son banc d'organiste, frappé d'une attaque d'apoplexie, le dimanche de Quasimodo, 29 avril 1778, les mains sur le clavier. Demazures fut enseveli dans la paroisse de Saint-Martin et l'Académie de Musique chanta quelques semaines après, pour célébrer sa mémoire, une messe composée par lui. Ses *Principes de clavecin et d'accompagnement* furent très estimés pendant longtemps et méritèrent, dit son biographe. l'honneur de la gravure, « Son talent était pour les fugues et il les traitait d'une manière savante. Il excellait aussi dans les Trios et les Quatuors. Jamais on entendit un organiste qui eut plus de connaissances de l'harmonie et qui sut tirer un meilleur parti de son instrument (1). »

(1) *Dictionnaire des Hommes illustres de Provence,* loc. citée.

Sans doute que Laurent Demazures avait un talent de musicien fort honorable ; mais il ne faut pas oublier que Marseille ignorait alors totalement Bach — qu'on ignora malheureusement bien longtemps encore — et que les connaissances techniques des musicographes étaient aussi faibles que leurs louanges étaient fortes. Les éléments d'appréciation nous manquent pour porter, sur la valeur de ce musicien, un jugement équitable et sérieux. Par contre, nous avons le récit d'une étrange histoire racontée par La Borde, dans son *Essai sur la Musique*, et contenue dans la notice sur Demazures :

« M. Demazures a joui avec justice d'une grande célébrité. Son exécution était aussi rapide que sa facilité de jouer de tête... La passion de la chasse balançait son amour de la musique. Ce goût lui coûta cher : Un fusil qui creva entre ses mains lui emportait les trois derniers doigts de la main gauche. Heureusement les premières phalanges ne furent pas coupées tout à fait, et il en resta assez pour que Demazures put y faire adapter de faux doigts dont il apprit à se servir presque aussi bien que des véritables. Cet exemple unique ne peut être révoqué en doute, nous en avons été témoin ; et si nous n'avions vu les faux doigts, jamais nous n'aurions voulu y croire. »

'abbé ;auzargues 1798)

Vers 1756, un élève de Rameau, l'abbé Gauzargues, faisait entendre dans la chapelle de Versailles quelques motets de sa composition. La musique de ces motets ayant plu au Dauphin, il fut bientôt nommé, grâce à cette recommandation

princière, maître de la chapelle royale, en 1758. L'abbé Charles Gauzargues, que de vives aptitudes avaient poussé vers la composition, était né à Tarascon où il avait été enfant de chœur. Après avoir été sous-chantre à Nimes et à Montpellier, il s'était rendu à Paris pour travailler avec Rameau. Pendant les dix-huit années que Gauzargues passa à Versailles, il écrivit environ quarante motets avec orchestre. Retiré en 1755, le musicien vécut ensuite à Saint-Germain-en-Laye, cultivant toujours son art avec passion, chez un grand seigneur ami et protecteur des Arts. Arrêté pendant les troubles révolutionnaires, l'inoffensif abbé échappa à la mort, grâce à la réaction thermidorienne, et vécut à Paris jusqu'en 1799. Partisan exclusif et enthousiaste de la théorie de Rameau sur la basse fondamentale, Gauzargues en a exposé les principes dans un livre intitulé : *Traité de l'harmonie mise à la portée de tout le monde*. Paris. Desenne (in-8° 1798),

Nous avons vu, pendant le cours de plusieurs siècles, la musique religieuse avoir en Provence des représentants autorisés et des maîtres de talent. Si Avignon, Marseille, Arles et Tarascon brillèrent par moment, on peut dire que c'est surtout à Aix que l'enseignement musical religieux fut, presque sans solution de continuité jusqu'à nos jours, particulièrement remarquable. Aussi citerons-nous volontiers, en achevant la biographie des musiciens d'église, les noms des organistes d'Aix qui se succédèrent à l'église métropolitaine de cette ville : Pellegrin, Supriès, Reinier, Charbonnier, Poncet.

s musiciens théâtre.

dré Campra. 60-1744)

Pendant que naissait à Aix-en-Provence, le 4 décembre 1660, André Campra, à Paris, un danseur comique, habile homme, connu sous le nom de *Baptiste*, composait pour *Xercès*, opéra italien de Cavalli, des airs de ballet qui furent très goûtés du roi et de la Cour. A partir de ce jour, Baptiste, appelé Lulli, du nom de sa famille, commença son ascension continue de vingt années vers les faveurs sans nombre, les succès retentissants et la gloire que ne connurent pas de plus grands compositeurs. Campra venait au monde trente ans trop tard pour occuper dans l'histoire de la musique une place de premier rang. On peut dire, même d'une façon générale, que la naissance de certains hommes de génie, à une époque précise, a été pour les uns la raison première de leur réussite et pour d'autres la cause de leur insuccès.

André Campra que le P. Bougerel appellera plus tard, dans le *Parnasse Musical*, l'illustre Monsieur Campra, fut le fils d'un chirurgien italien établi à Aix, qui avait épousé une jeune fille issue de familles distinguées de la capitale provençale. Les dispositions précoces d'André pour la musique le firent confier de bonne heure aux soins de la maîtrise de la métropole d'Aix. Il y devint, avec Gilles de Tarascon, un des meilleurs élèves du vieux maître de chapelle Poitevin ; et « après avoir été enfant de chœur, Campra prit la robe et eut la tonsure. » Mais rien ne faisait pressentir chez le jeune homme une vocation pour la prêtrise, car « malgré les ordres du Chapitre qui défendait à ses serviteurs d'aller chanter en ville ou prendre une part quelconque à des œuvres

théâtrales, Campra, à plusieurs reprises, n'en tint aucun compte. » (1).

En effet, malgré les objurgations et les menaces, Campra, entraîné par son amour de la musique lyrique — avec laquelle on pouvait se damner — n'en continua pas moins de cultiver l'art profane ; et pour couper court à toutes les entraves que lui suscitait le chapitre d'Aix, il quitta cette ville pour aller occuper à Toulon l'emploi de maître de musique à la cathédrale. Le musicien n'avait pas encore atteint sa vingtième année. Deux ans après, en 1681, Campra passa à Arles, où il obtint les mêmes fonctions, et, quelque temps après, fut nommé organiste et maître de musique à l'importante cathédrale métropolitaine de Toulouse ; poste qu'il occupa de 1683 à 1694.

Mais Campra, poussé par son génie musical, hanté par le succès qu'avaient à Paris les ballets-comédies et les tragédies lyriques de Lulli, dont les partitions d'*Atys*, de *Thésée* et de *Bellérophon* suscitaient l'enthousiasme, ne pouvait pas demeurer longtemps en province ; Paris l'attire avec ses galas somptueux de la Cour, ses fêtes à la Galerie du Louvre, ses représentations aux théâtres princiers de Versailles et de Fontainebleau, Il y arrive en 1694 pour occuper l'emploi de maître de musique de l'Ecole des Jésuites et devenir enfin maître de musique à Notre Dame. C'est là qu'il fit entendre «ses motets,qui firent grand bruit et attirèrent à la cathédrale de Paris un auditoire exceptionnel. »

(1) L'abbé Marbot : *Les Illustrations de la maîtrise métropolitaine d'Aix — André Campra.*

Poussé par le succès, Campra se décida alors à écrire pour le théâtre. Ayant trouvé un parolier du nom de la Motte, littérateur amorphe qui, après s'être essayé vainement dans tous les genres, devint académicien, le musicien aixois, entre deux offices à la cathédrale, composa la musique d'un opéra-ballet en 4 actes ayant pour titre : *L'Europe Galante*. On raconte que Campra, s'étant endormi pendant les vêpres, un sous-chantre lui entonna, suivant l'usage, les premiers mots de l'antienne. Réveillé en sursaut, l'organiste répondit en chantant les paroles qui terminent la prière de son *Europe Galante* : *vivis, vivis gran sultana* (1).

Malgré ses préoccupations de compositeur, le maître de chapelle de Notre-Dame, ne voulant pas quitter son emploi qui lui assurait un bénéfice dans l'église et ayant conservé, en outre, le souvenir des démêlés qu'il avait eus souvent avec les anciennes maîtrises provinciales pour ses incursions dans la musique de théâtre, fit représenter à l'Académie royale de musique, le 24 octobre 1697, et sous le nom de son frère, Joseph Campra, son premier opéra-ballet. Le succès de l'*Europe Galante* fut prodigieux. Depuis dix ans Lulli était mort; et bien que ses œuvres fussent demeurées au répertoire, la Cour aimant fort la nouveauté, le moment était venu pour Campra d'occuper le premier plan. Les compositeurs du moment : Colasse, élève et plagiaire de Lully ; Destouche, qui ignorait tout de l'harmonie et de l'écriture musicale, n'étaient pas capables de faire échec à Campra.

(1) Clément et Larousse : *Dictionnaire Lyrique*, p. 265.

Ayant abandonné sa maîtrise de Notre-Dame pour se livrer entièrement à la composition, Campra donna coup sur coup à la scène: *Le Carnaval de Venise*, opéra-ballet en 3 actes, dans le goût de ces spectacles si forts à la mode, représenté avec succès à l'Académie royale de musique en 1692; le *Destin du nouveau siècle*, divertissement-ballet ; et, à la fin de la même année 1700; *Hésione*, tragédie-opéra en cinq actes, précédée d'un prologue, dont le triomphe assura la carrière du compositeur provençal.

Hésione fut le meilleur ouvrage du poète dramatique Danchez qui, à partir de ce jour, chercha à remplacer Quinault en se livrant tout entier à l'opéra. C'est ainsi qu'il collabora avec le musicien jusqu'à un âge avancé pendant trente-cinq ans. *Hésione* contient des situations dramatiques heureuses qui facilitèrent l'inspiration de Campra. Ecrit sous la poussée du courant d'adulations qui entourait le Roi-Soleil, l'ouvrage est rempli d'allusions célébrant la gloire de Louis XIV. Quant à la musique de cet opéra, elle caractérise l'art musical français du commencement du XVIIIe siècle. Si déjà « les Italiens avaient acquis une harmonie plus variée, des rythmes plus vifs et une plus grande perfection dans l'art d'écrire pour les voix », il n'en reste pas moins acquis qu'*Hésione* révélait déjà des qualités d'expression adéquate au drame musical, en même temps qu'une inspiration musicale bien française, qui lui donnaient une incontestable valeur.

Lulli n'était point dépassé ; mais il était continué par un musicien ayant de l'originalité mélo-

dique. Il est juste de dire que si Campra n'eut pas la force de faire la révolution musicale qu'allait commencer Rameau et parachever Glück, il demeura avec Lulli le musicien personnifiant le mieux son époque. Et s'il n'eut pas le génie de la devancer, il fut l'intermédiaire obligeant qui relia l'art de Lulli à celui de Rameau. Quelques uns des opéras du compositeur aixois sont des modèles achevés de cet art aimable, gracieux, facile et un peu mièvre qui caractérise si bien la musique française du commencement du XVIIIe siècle.

« Doué d'un vif sentiment mélodique, Campra s'efforça pourtant de rajeunir l'opéra français et sut le rendre plus animé, plus dramatique. S'il ne fut pas profond musicien, ni écrivain vraiment original, il composa des mélodies faciles, bien rythmées, des chœurs d'une belle disposition. Mais la partie vocale de ses drames lyriques, si intéressante qu'elle soit, ne se recommande pas seule à notre attention : on s'aperçoit vite que le musicien s'occupait avec raison de l'effet scénique ; et la tempête d'*Hésione*, les cors de chasse qui retentissent dans *Achille et Déidamie* sont là pour prouver qu'il entrevoyait la puissance du coloris instrumental. » (1).

Les interprètes d'*Hésione* aidèrent beaucoup au succès de cet opéra. Le rôle de la Prêtresse du Soleil fut confié à Mlle Maupin, pour qui Campra avait écrit des airs dans la tessiture grave que l'on n'avait pas encore donnée à la voix de femme, et

(1) Gustave Chouquet. *Histoire de la musique dramatique en France.*

qui s'adaptait merveilleusement au beau contralto de cette artiste. C'est dans ce diapason inusité que Campra composa pour elle le rôle principal de Clorinde, dans sa tragédie lyrique de *Tancrède*, dont le succès eut un grand retentissement et qui résista victorieusement aux opéras de Lulli, demeurés au répertoire de l'Opéra. La sonorité des chœurs de *Tancrède* marquait un véritable progrès, en France, dans l'art de la composition, si faible jusqu'alors et encore aggravé par la pauvreté de l'instrumentation. Un petit ballet contenu dans la tragédie lyrique eut surtout une grande vogue. Il se composait d'un *prélude grave*, une *chacone*, un *air* de trompette, un *passe-pied*, un *rondeau* et un *tambourin*. Ces petits airs sont une évocation heureuse de l'époque. A les entendre encore de nos jours, on peut, mieux qu'avec une gravure ou une description écrite, reconstituer par l'imagination les mœurs et les gestes, les goûts et les manières de la société du XVIIIe siècle.

La Camargo et la Maupin.

Si les ballets de Campra furent une occasion de triomphe pour la célèbre danseuse qu'on appelait la Camargo, les airs du musicien mirent en relief toute la fougue du tempérament excessif de la Maupin. Cette femme extraordinaire, qui nous a valu plus tard une des plus belles pages du grand styliste Gautier, avait, avant ses succès à l'Opéra de Paris, tenu l'emploi de première chanteuse au Théâtre de Marseille, alors qu'apparaissaient dans cette cité les premières manifestations de l'art lyrique.

« Sa voix était presque virile. Physiquement, elle avait de beaux cheveux blonds, était blanche de

peau avec de beaux yeux bleus fort grands et le nez aquilin. Intelligente, sinon musicienne, elle avait appris l'escrime, puis s'était mise au théâtre (1). » Après en avoir tracé le portrait physique, Cauvière nous raconte sur la Maupin des récits d'aventures dignes de la plume d'un Paul Féval ; et, entre autres, l'incendie d'un couvent d'Avignon accompli par la chanteuse pour délivrer une jeune fille qui y avait été enfermée et qu'elle aimait. Condamnée de ce fait, par contumace, au supplice du feu, l'héroïne réussit, grâce à sa beauté, à faire agir des personnes bien en Cour qui obtinrent l'annulation du jugement. C'est alors que la Maupin arriva audacieusement à Paris et devint l'interprète des opéras de Campra.

Les œuvres de Campra.

Successivement directeur de la musique dans la maison du prince de Conti, maître de musique de la chapelle royale et directeur des pages de cette chapelle, avec un privilège de 500 livres octroyé par le roi « à cause de sa supériorité dans la musique dramatique », Campra devint le musicien choyé de la Cour. Il composa successivement toute une série d'opéras, de ballets et de tragédies lyriques qui, à vrai dire, n'apportaient pas une nouveauté de forme aux idées contenues dans l'*Europe galante* et dans *Hésione*. Ce sont, en rang de date : *Tancrède*, tragédie lyrique en 5 actes (7 novembre 1702) ; les *Muses*, ballet en 4 actes (1703) ; *Iphigénie en Tauride*, tragédie lyrique en 5 actes (1704), qu'éclipsera plus tard l'*Iphigénie* de Glück ; *Amarythis*, opéra-ballet (1704) ; *Alcine*, tragédie lyrique

(1) Cauvière : *Le Caducée, Souvenirs Marseillais*, 9e volume.

en 5 actes (1705) ; *Thétis et Pelée*, opéra (1708). Tous ces ouvrages furent donnés à l'Académie royale de musique. Les *Fêtes vénitiennes*, opéra-ballet en 3 actes (1710), eurent un énorme succès et tinrent du reste la scène pendant plus de quarante ans. Les barcarolles de ce ballet ont une gaieté rythmique nouvelle et une fraîcheur qui s'est conservée en partie.

La tragédie lyrique d'*Hippodamie*, donnée à l'Opéra en 1708, n'eut pas le succès d'*Hésione*. Ce poème mythologique de Roy, plus rococo encore que ceux de son temps, inspira peu le musicien ; et on ne peut guère retenir de la partition de Campra que la *chacone* très caractéristique du 5e acte. Par contre, la tragédie lyrique *Idomenée*, dont Danchez avait écrit le livret et qui avait, à la fois, un mérite littéraire et musical (1712), tint pendant longtemps la scène de l'Opéra. Puis vinrent successivement *Télèphe* (1713) ; *Camille, reine des Volsques* (1718) ; le *Ballet des Ages*, composé de trois entrées : *la Jeunesse ou l'Amour ingénu ; l'Amour coquet ou la virilité ; l'Amour joué ou la vieillesse* ; et pour conclure, *la Folie*.

Campra a, lui aussi, accompli les trois étapes de la vie. Maintenant le musicien provençal vieillit et ne fera plus que se redire péniblement. Dans cette dernière période, on peut classer : Les *Muses rassemblées par l'Amour*, opéra non représenté (1723) ; *Achille et Déïdamie*, tragédie-opéra en 5 actes (1735), dont la chute fut retentissante ; le *Génie de la Bourgogne*, divertissement composé en 1732 ; enfin, les *Noces de Vénus*, en 1740, dernière composition de Campra. Le vieux maître eut agi plus sagement

en s'arrêtant plus tôt. Il mourut à Versailles, en 1744, comblé d'honneurs, alors que Rameau avait déjà composé son *Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*, *les Fêtes d'Hébé*, *les Indes galantes*, presque tous les chefs-d'œuvre de la musique française du XVIIIe siècle. — « De ce siècle qu'Arsène Houssaye a dit gros de tempêtes musicales ; où le tonnerre gronde et couvre les symphonies ; tandis que là-bas se perspective dans les demi-jours l'écho mourant des opéras de Lulli, voilà Rameau qui s'avance bruyamment avec armes et bagages. Le chant éclatant succède au solo amoureux. La musique de Lulli n'étant qu'un camaïeu légèrement dessiné dans la poésie des demi-teintes ; la musique de Rameau est une fresque énergique et brillante, où se jouent toutes les nuances de la palette (1) ».

Il faut ajouter à la louange de Campra qu'il avait eu la sincérité élogieuse, assez rare chez les compositeurs, de dire, en parlant de Rameau : « Cet homme nous éclipsera tous ». Le pronostic se réalisa. Pris entre Lulli et Rameau, le nom de Campra passe dans l'histoire presque injustement au second rang.

L'abbé Paul, biographe de Campra, dit « qu'il avait le talent de composer pour tous les gosiers et pour toutes les classes de l'espèce humaine, avec une variété étonnante, et qu'il n'a jamais refusé de produire ce que l'on exigeait de lui. Ce qui prouve le talent joint à la bonté du caractère (2) ». Avec

(1) Arsène Houssaye : *Galerie du XVIIIe siècle*.

(2) *Dictionnaire des Hommes illustres de Provence et du comtat Venaissin*.

une compréhension plus exacte de la critique musicale, quelques biographes ont écrit sur Campra. Nous citerons Arthur Pougin : *Campra, Paris 1861* ; Lavoix et Lemaire : *Le chant, ses principes, son histoire.* Collection des chefs-d'œuvre de l'Opéra français publiés par Michaelis : *Tancrède*, l'*Europe galante*, les *Fêtes vénitiennes* (1).

Salomon (1661-1732)

Contemporainement à Campra, un artiste musicien, né en Provence en 1661, Salomon, qui était devenu un des meilleurs joueurs de basse de viole de son temps, se livra aussi à la composition. Après avoir publié un recueil de motets paru chez Ballard en 1703, il put faire représenter à l'Opéra, en 1713, une tragédie lyrique en 5 actes qui obtint un grand succès. La *Médée et Jason*, de Salomon, se maintint jusqu'en 1749 au répertoire. Ce musicien provençal fit jouer encore, en 1715, *Théoné*, opéra en 3 actes, et alla mourir à Versailles, où il s'était retiré à l'âge de 70 ans (2).

Mouret d'Avignon. (1682-1738)

Mouret (Jean-Joseph), compositeur, né à Avignon en 1682 — un an avant Rameau — était le fils d'un riche marchand de soie de cette ville. « Dès son enfance, dit Fétis, à qui nous empruntons ces notes biographiques, Mouret montra un goût très vif pour la musique. Quelques morceaux qu'il avait composés avant l'âge de 20 ans ayant eu de la vogue, on le détermina à se rendre à Paris, où

(1) Campra devait connaître le succès populaire avec son air de la *Furstenberg*, sur lequel les chansonniers ont adapté une quantité de couplets.

(2) Fétis : *Biographie Universelle des Musiciens*.

il arriva en 1707. Un extérieur agréable, de la gaieté, de l'esprit, ses saillies provençales et une voix assez belle le firent rechercher par la bonne compagnie. Il devint bientôt surintendant de la musique de la duchesse du Maine ».

Mouret, qui devait être, d'après ces notes, un cavalier aimable et charmant, un homme d'un commerce fort agréable, n'avait oublié, comme musicien, que d'apprendre la composition. Il nous paraît souvent ignorer le peu de science musicale qui tenait lieu de bagages aux compositeurs de son temps. Aussi se mit-il, avec assez de maladresse, à copier presque servilement Lulli et, quoique non dépourvu d'invention, de naturel et de beaucoup de facilité, il n'arriva qu'à créer des œuvres éphémères, bien inférieures à celles de Campra. Attaché à la maison princière de la duchesse du Maine, Mouret composa, pour les fêtes magnifiques données par elle, la musique de plusieurs divertissements connus sous le nom de *Nuits de Sceaux*. Assez habile chef d'orchestre, il fut l'âme de toutes ces représentations musicales où l'art devait se faire plaisant et fade. Le Provençal mérita d'être nommé, par cette assemblée d'élite, le musicien des Grâces ; ce fut en quelque sorte son châtiment.

Mouret donna à l'Opéra six opéras et ballets qui sont à juste titre complètement oubliés : *Les Fêtes de Thalie* (1714); *Ariane* (1717); *Pirithoüs* (1723); les *Amours des Dieux* (1727), que l'on reprit quelques fois après sa mort ; *Le Berger d'Amphis*, comédie en 3 actes suivie de divertissements chorégraphiques (1727); *Le Triomphe des Sens* (1732);

et les *Grâces* (1735), qui eurent un grand succès, malgré la chétivité de leur valeur musicale. Ce divertissement se composait de cinq entrées : l'*Ingénue*, *la Mélancolique*, l'*Innocence* et la *Délicatesse*. Elles sont bien la caractéristique de la compréhension d'art des dilettanti princiers. En outre de ces ouvrages, le musicien avignonnais avait composé et publié des *cantates*; trois livres d'*airs sérieux et à boire;* des *Sonates* pour flûte ou violon ; des *divertissements* pour la Comédie italienne et pour la Comédie française.

« Mouret avait été successivement nommé musicien du roi, directeur du concert spirituel et compositeur de la Comédie italienne; mais privé tout à coup de ces deux dernières places, en 1736, et la mort du duc de Maine lui ayant fait perdre la surintendance de la musique de la duchesse, il ne put résister à ses revers, qui lui enlevaient environ 5.000 francs de revenus. Sa raison s'aliéna et sa folie se déclara à une représentation de *Castor et Pallox*, de Rameau, au moment où les chœurs chantent « *Tristes appas* ». Il ne cessa depuis lors de chanter ce morceau jusqu'à sa mort, arrivé le 22 décembre 1738, chez les Pères de la Charité, à Charenton « où l'on avait été forcé de le transporter (1). »

Plusieurs airs de Mouret ont été longtemps populaires et ont servi aux couplets de Favart. On cite particulièrement ceux de *Cahin-caha* et *dans ma jeunesse*. Mouret était, à la vérité, un vrai Pro-

(1) FÉTIS : *Biographie Universelle des Musiciens.*

vençal à l'imagination vive, à qui il ne manqua qu'une meilleure éducation musicale et un peu plus de courage à l'étude. Toutes les saillies d'un esprit méridional ne suffirent pas pour atténuer son ignorance de la science harmonique, en un temps où déjà Rameau écrivait sur cet art ses beaux ouvrages théoriques. Continuer en l'affadissant la manière de Lulli ne pouvait prolonger longtemps la gloire factice d'un musicien qui arrivait à donner le change à l'opinion avec seulement le sentiment inné qu'ont les peuples méridionaux pour trouver, dans certains cas, par l'éclat seul d'une belle voix, un semblant d'expression dramatique. Combien la France et l'Italie ont connu de Mouret; même sans sa facilité, depuis le dix-huitième siècle jusqu'à nos jours?

Andréa Bernasconi. (1712-1784)

Il nous faut parler pour mémoire d'un musicien né à Marseille en 1712, fils d'un officier français qui, obligé d'exercer un commerce, dut passer en Italie pour ne pas perdre ses droits à la retraite. Ce compositeur appartient, en effet, par son éducation musicale et ses productions purement italiennes, à l'école transalpine. Bernasconi apprit la musique à Parme et montra très jeune de grandes dispositions. Il donna, en 1741, à Venise, son premier opéra sous le titre d'*Alessandro Severo*. Il alla ensuite à Rome et dans plusieurs villes d'Italie pour y écrire des opéras, et bientôt sa réputation grandit. Il voyagea à Vienne et en Allemagne, composa une vingtaine d'opéras et alla mourir à Munich, après avoir été maître de chapelle de la cour de Bavière. Bernasconi écrivit beaucoup de

musique religieuse qui est restée manuscrite. « Ce compositeur est recommandable, écrit Fétis, par la pureté de son style et la sagesse de ses dispositions : mais il est froid et manque d'invention. » Par ces qualités et ces défauts, la Provence ne saurait revendiquer Bernasconi pour un de ses enfants véritables.

Ligou, Pierre. (1750-1781)

Ce musicien d'opéra-comique est né à Avignon en 1749 ; il étudia, au séminaire de cette ville, la musique vers laquelle il s'était senti plus particulièrement attiré. On l'appela pendant longtemps *l'abbé* parce qu'il avait porté, comme tant d'autres, le petit collet. Il devint organiste et maître de musique à Alais où il demeura jusqu'à la fin de ses jours, en 1822. L'abbé Ligou, puisqu'il faut l'appeler ainsi, restera comme une exception, parmi tous les maîtres de chapelle de son siècle, pour son sédentarisme absolu. « Aimable, spirituel et bon, dit son biographe, quelqu'un ayant demandé à une grande dame ce qu'elle avait trouvé de curieux dans la ville d'Alais, celle-ci répondit : Je n'y ai vu que l'abbé Ligou. »

Avec quelques morceaux de musique religieuse, Ligou composa des petits opéras-comiques qui furent joués dans les théâtres de Paris et dont celui de *Les deux Aveugles de Franconville* eut un éclatant succès. Mais il échoua avec un opéra en 5 actes, *Armide*, dont les paroles étaient de Quinault et de Voltaire. Vraiment cette pauvre Armide était destinée à être musiquée de toute façon, car jamais aucun sujet ne tenta la verve de tant de musiciens.

Floquet d'Aix. (1750-1781)

De même que Campra, qui avait eu la malechance de naître trente ans trop tard, Floquet, compositeur bien doué, arrivait à la notoriété quand s'accomplissait la révolution musicale faite par Gluck. Là où Piccini allait échouer, Floquet ne pouvait réussir. Il est possible, comme le répète à satiété Fétis, que pendant plusieurs siècles, et surtout au XVIIIe, les études musicales furent faibles en France ; mais ce n'est même pas d'Italie où Floquet étudia, pendant quelques années, sous la direction d'habiles maîtres, le contrepoint et la composition, que le musicien aixois rapporta la puissance et les moyens de mettre au jour l'œuvre magistrale capable d'éclipser celles de Gluck.

Né à Aix le 25 novembre 1750, Floquet (Étienne-Joseph) fut aussi élève de la maîtrise Saint-Sauveur, véritable pépinière de compositeurs, d'où, au XIXe siècle, sortira Félicien David. Entré à 6 ans à la maîtrise, Floquet, qui avait une grande facilité à trouver des mélodies, écrivit, à l'âge de 11 ans, un motet à grand chœur qui fut une révélation. Sa vocation était toute indiquée. A 19 ans, Floquet quittait Aix. Déjà le mouvement centralisateur attirait vers Paris tous ceux qui, dans leur province, montraient quelques dispositions musicales. Floquet y arriva en 1769 et se prépara pendant quatre années d'études avant d'aborder le public.

Le succès de l'*Union de l'Amour et des Arts*, ballet héroïque en trois entrées, donné à l'Académie royale de Musique, le 7 septembre 1773, ne pouvait être que passager, malgré ses quatre-vingts représentations. Floquet tentait vainement de galva-

niser un genre qui était virtuellement mort. L'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, allait faire une impression trop profonde pour que la mélodie agréable, que Floquet adapta aux insipides pastorales d'alors, pût satisfaire longtemps le goût du public.

« Les chants de ce ballet héroïque sont gracieux et moins lourds que ceux de la musique française de cette époque (1). » Malheureusement Floquet reste trop de son époque, quand Gluck la domine et la devance. Il y avait dans le ballet héroïque une *Chacone* qui fut jouée sur tous les clavecins du temps, et qui rendit Floquet célèbre du jour au lendemain. Nous avons vu, depuis, combien est dangereux pour un musicien le succès prodigieux fait à une de ses premières productions; combien sont nombreux les artistes dont on semblait pouvoir espérer beaucoup, et qui ont été comme paralysés par cette notoriété excessive, cette gloire exagérée, arrivées au début de leur carrière.

Azolan ou le Serment indiscret, nouveau ballet héroïque que Floquet donna en 1774 — l'année d'*Iphigénie en Aulide* — n'eut que quelques représentations. C'est alors que, très courageusement, Floquet se rendit en Italie pour étudier l'harmonie; à Naples avec Sala, théoricien renommé, et ensuite à Bologne, avec le P. Martini, maître dans l'art du contrepoint. « Ce fut, dit La Borde, après avoir profité des leçons de ces deux maîtres qu'il composa un *Te Deum* admiré des Italiens et nommé, après concours, académicien philharmonique, titre très envié alors ». Malgré ses quatre années d'étu-

(1) Fétis. *Bibliographie Universelle des Musiciens.*

des passées en Italie, Floquet vint échouer à l'Opéra avec une tragédie lyrique, *Hellé* (1779), sans grande valeur artistique. Fétis explique encore cet insuccès en disant que les études musicales qui ne sont pas faites dans la jeunesse, ou même dans l'enfance, sont rarement profitables. Nous sommes de cet avis. Mais le vrai motif de l'insuccès de *Hellé* nous paraît être plutôt dans la non compréhension, par son auteur, de l'évolution de l'art lyrique et de son acharnement à croire à l'avenir d'un genre usé.

Il faut dire pourtant que le *Seigneur Bienfaisant*, opéra en 3 actes, donné en 1780 « où il y a de la fraîcheur et du naturel », fut applaudi, malgré la révolution que Gluck avait faite dans le goût musical. Nous croyons que le talent de la célèbre Huberti assura à peu près seul le succès de cette musique médiocre, tributaire de la mode, et qui a beaucoup vieilli. Floquet revint sans succès à l'ariette. Il en écrivit plusieurs pour la *Nouvelle Omphale,* comédie en 3 actes, donnée aux Italiens C'est alors que le compositeur aixois, fort de son titre d'académicien philharmonique, poussé par la prétention italienne qu'il avait rapportée de Naples et de Bologne, essaya de mettre en musique, après Gluck, l'*Alceste* de Quinault, retouché par Saint-Marc. La partition mise à l'étude, les premières répétitions suffirent pour montrer l'insuffisance de la musique, et l'ouvrage fut retiré avant la représentation.

L'art, ainsi que la vie, ne demeure jamais stationnaire. A ce moment, le grand mouvement gluckiste emportait tout. Il était trop tard pour

Floquet de faire retour sur lui-même, de reconnaître qu'il s'était trompé et qu'on l'avait trompé. Désillusionné, découragé, il commit de tels excès qu'il tomba dans une maladie de langueur, dont il mourut le 10 mai 1785, sans avoir pu donner la mesure d'un talent de musicien instinctif, mais mal orienté.

Après avoir relaté l'appréciation du *Dictionnaire des Hommes Illustres de Provence* sur les musiciens provençaux, nous ne pouvons mieux faire, à propos de Floquet, que de donner la perle de cet écrin sans y ajouter aucun commentaire.

« Floquet (E.-J.) naquit à Aix, en l'année 1750, de parents honnêtes, mais peu favorisés des biens de la fortune. A 12 ans, il fit exécuter une messe de sa composition qui fut généralement applaudie. A peine fut-il arrivé à Paris qu'une société le chargea de composer une messe des morts. Après quelques mois d'une vie languissante et chagrine, il mourut à Paris, le 10 mai 1785, en regrettant d'avoir travaillé pour un fantôme qu'il apprenait trop tard à bien connaître. Ses qualités sociales lui ont acquis l'estime de tous ceux qui l'ont connu. Il ne fut jamais jaloux du succès de ses concurrents. Il portait la candeur jusqu'à l'innocence. Secourir une mère et une sœur qui l'affectionnaient ; s'attendrir sur les malheurs de l'humanité ; rendre les plus grands services à ses amis, voilà ses désirs et ses vertus. Est-il étonnant que cette mère très âgée regrette de n'avoir pas fermé les yeux dans les bras de ce fils qu'elle adorait ! que sa sœur verse dans les bras de son époux sensible les larmes que lui arrache le sou-

venir d'un tendre frère et que ses amis ne prononcent son nom qu'avec attendrissement ! (1). »

Vague (1733).

Le dix-huitième siècle compte encore quelques compositeurs ou instrumentistes provençaux qui, à divers titres, se sont faits un nom dans l'histoire de la musique.

Un professeur de musique né à Marseille et qui était venu se fixer à Paris publia, en 1733, sous le nom de Vague, une méthode avec préface ayant pour titre : *L'art d'apprendre la musique exposé d'une manière nouvelle et intelligible par une suite de leçons qui se servent successivement de préparation* (2).

Vachon, Pierre. (1731-1802)

Vachon (Pierre), né à Arles en 1731, fut un violoniste remarquablement doué, qui laissa quelques compositions instrumentales : *Concerto, Sonates, Duos* pour violons et basses, et six *quatuors* à cordes. Malgré le succès qu'il remporta à Paris, en 1758, en exécutant au Concert Spirituel un concerto de sa composition, Vachon se consacra surtout à l'exécution de la musique de chambre. En 1761, il entra au service du prince de Conti en qualité de premier violon de sa musique. En 1784, Vachon alla en Allemagne et s'arrêta à Berlin, où il fut nommé par le roi, charmé de son jeu, maître des concerts de la cour. Il mourut dans cette ville, retraité et comblé d'honneurs en 1802. Dans sa jeunesse, le violoniste s'était essayé à composer pour le théâtre. Il eut son heure de célébrité : à l'Opéra, avec

(1) Extrait d'une lettre de M. Charnaz. Mercure de France n° 32 — 6 août 1785.

(2) Fétis. *Biographie Universelle des Musiciens.*

Hippomène et Atalante (1769) ; à l'Opéra-Comique, avec de petits ouvrages en 1 acte : *Renaud d'Ast*, *Le Meunier* (1765) ; *Les Femmes et le Secret* (1767) ; *Sara* (1783) (1).

Trial, Jean Claude et Antoin
(1732-179

Les deux frères Trial firent une carrière brillante à Paris ; et Antoine, le chanteur, donna aux emplois qu'il avait créés à l'Opéra-Comique, appelé la *Comédie Italienne*, un nom qui est resté, comme celui de Dugazon et de Falcon, synonime d'un genre type.

Tous les deux nés à Avignon, à quatre années d'intervalle, les frères Trial apprirent la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, où ils furent enfants de chœur. L'aîné, Jean Claude Trial, étudia le violon et se livra ensuite à la composition. Attiré à Paris par le désir de travailler l'harmonie avec Rameau, il obtint une place de premier violon à l'Opéra-Comique, et devint bientôt après chef d'orchestre de la musique du prince de Conti. C'est par la protection de ce prince que Trial fut nommé directeur de l'Opéra, conjointement avec Berton, en 1767. Il mourut subitement quatre ans après, à l'âge de 39 ans. Trial avait composé des motets et des morceaux de violon, des ouvertures pour l'Opéra-Comique, des morceaux de musique instrumentale et des cantates pour les concerts qu'il dirigeait chez le prince de Conti. Il a donné ensuite à l'Opéra, en collaboration avec Berton, *Sylvie*, trois actes (1765) ; *Théonis*, un acte (1767).

Antoine Trial, son frère, vint à Paris, après

(1) Fétis. *Biographie Universelle des Musiciens.*

avoir chanté sur plusieurs théâtres de Province, et débuta au Théâtre Italien, en 1764, par le rôle de Bastien dans le *Sorcier*, de Philidor. Bon musicien, acteur plein de finesse, il sut, par son intelligence, faire oublier les défauts d'une voix grêle et nasillarde. Sa carrière lyrique dura près de trente ans ; et c'est toujours aux applaudissements nombreux qu'il joua les ouvrages de son époque, jusqu'en 1795, année de sa mort (1).

arbonel. Joseph-oël. 751-1804)

Dans l'ouverture du *Seigneur bienfaisant*, opéra de Floquet, le compositeur avait mis un air de galoubet qui devait être exécuté derrière le rideau. Carbonel, le plus célèbre galoubetiste, engagé comme tel à l'Opéra, fut chargé de cette partie. Le galoubet et le tambourin étaient alors très à la mode à Paris. Quelques compositeurs provençaux, principalement Campra, avaient fait pénétrer ces deux instruments dans leur orchestration. Dans le *Menuet populaire*, qui rendit célèbre le violoniste Exaudet, le galoubet avait un rôle important ; et Rameau sut se servir à merveille de la sonorité du tambourin.

Carbonel (Joseph-Noël), fils d'un berger, était né à Salon le 12 août 1751. Ayant perdu ses parents en bas âge, il fut recueilli par une personne charitable qui le mit au collège des Jésuites. Ses études faites, il vint à Paris pour y étudier la chirurgie. Mais sa passion pour la musique et le goût particulier qu'il montrait pour l'étude du galoubet, dont il avait joué dans son enfance, l'emporta sur

(1) FÉTIS. *Biographie Universelle des Musiciens.*

la chirurgie et, il conçut le projet de perfectionner le galoubet et d'en faire son unique ressource. Il y réussit pleinement. Le petit pâtre provençal devint le premier galoubetiste de son époque. Après avoir parcouru l'Allemagne, avec son bon instrument de prédilection, il alla à Vienne, en Autriche, où il connut un maître de ballet, personnage important, qui devait plus tard le faire entrer à l'Opéra de Paris. Par un long travail, Carbonel était parvenu, paraît-il, à donner au galoubet une perfection et une justesse dont on n'aurait pas cru cet instrument susceptible, et à jouer dans tous les tons, sans changer le corps de l'instrument. Ce curieux musicien a publié une *Méthode pour apprendre à jouer du galoubet dans tous les tons*, Paris 1766. Il écrivit encore dans l'*Encyclopédie*, de Diderot, l'article *Galoubet*. Il mourut pensionnaire de l'Opéra en 1804 (1).

Moulet
Joseph-Agricol
(1766-1760

Né à Avignon en 1766, Moulet (Joseph-Agricol) étudia la musique avec son oncle, organiste à Alais, musicien et compositeur connu sous le nom de l'abbé Ligou. Il apprit le piano dans son enfance; et au retour du service militaire, qu'il avait accompli dans le régiment de Turenne, il se fixa à Paris. S'étant mis ensuite à la harpe, il devint un des plus remarquables instrumentistes du XVIII[e] siècle. Moulet a publié pour la harpe plusieurs *petites pièces* et plus de cent *romances* (1794). On lui doit aussi *Cycle harmonique* (1804), et *Tableau harmo-*

(1) FÉTIS. *Biographie Universelle des Musiciens.*

nique des accords chiffrés d'une nouvelle manière pour faciliter l'étude de l'accompagnement (1805). Moulet était un vrai Provençal, sans souci, d'une humeur vagabonde et dont la conversation s'assaisonnait de saillies plaisantes. Une partie de ses dernières années se passa à jouer aux échecs au Café de la Régence ; et après avoir perdu toutes ses leçons, il mourut à Paris dans la misère (1).

Saint-Amans.
1749-1820)

Ce compositeur, qui eut une longue, sinon une très brillante carrière, naquit à Marseille le 26 juin 1749. Après de bonnes études au collège de sa ville natale, sa famille le destina au barreau ; mais sa passion pour la musique, qu'il cultiva d'abord en amateur, le fit suivre, en qualité d'accompagnateur, une troupe de chanteurs italiens qui donnait des représentations dans le Midi. Il alla étudier en Italie et, après avoir été professeur de musique en Suisse, vint à Paris en 1769 et donna au Concert Spirituel un motet qui eut quelque succès. L'année suivante, on représenta, de ce musicien, au théâtre de la Comédie Italienne, *Alvar et Mincia*, opéra en trois actes, et plusieurs actes d'ouvrages moins importants. En 1776, Saint-Amans écrivit la musique de la *Mort de Didon*, ballet joué avec succès sur le théâtre de la Cour : et, en 1777, un oratorio, *David et Goliath*. Il vécut quelques années à Bruxelles, où, en sa qualité de chef d'orchestre, il fit jouer plusieurs opéras-comiques. A son retour à Paris, il était nommé professeur à l'Ecole Royale de musique, qui venait d'être

(1) FÉTIS. *Biographie Universelle des Musiciens.*

établie par le baron de Breteuil. Il resta à ce poste jusqu'en 1802, au moment de la réforme du Conservatoire. Il alla ensuite s'établir à Brest et vint mourir à Paris, vers 1820, Saint-Amans avait beaucoup composé pour le théâtre de la Cour durant plusieurs années. Il publia aussi des cantates, des oratorios, des sonates de piano et de la musique d'église, ainsi qu'une *Table élémentaire des accords contenant leur nomenclature, les notes sur lesquelles ils sont employés, leurs sons fondamentaux, le chiffre qui les désigne*. Paris, 1802.

Ce compositeur marseillais, dont la musique est, comme celle de tant d'autres, oubliée aujourd'hui, péchait par un manque presque complet de connaissances harmoniques (1). C'est ainsi qu'un tableau, si séduisant de couleurs soit-il, qui n'est pas dessiné et dans lequel on ne retrouve pas la science des valeurs, ne saurait plaire longtemps.

Louet, Alexandre (1753-1817)

Une des curieuses brochures qui aient paru sur l'accord du piano forte (1798 et 1804), est due à Louet Alexandre. Ce musicien, né à Marseille en 1753, d'une famille opulente, était venu à Paris pour y étudier la composition. Après avoir fait jouer deux ouvrages, qui n'eurent aucun succès, Louet fut obligé, pour vivre, de se faire accordeur de pianos. Il ne renonça pourtant pas à la composition et publia des sonates pour piano : quatre sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, et un pot-pourri pour piano. Louet mourut à Paris en 1817 (2).

(1 et 2) Fétis : *Biographie Universelle des Musiciens.*

Rey (1753-1817). Né à Tarascon vers 1760, Rey, élève de la maîtrise de cette ville, organiste et maître de chapelle de la cathédrale d'Uzès, vint à Paris en 1795 et s'y fixa comme violoncelliste à l'Opéra et professeur de musique. Il a publié un *Cours élémentaire de musique et de piano forte, Une théorie générale des accords, d'après la basse fondamentale.*

Je ne sais vraiment si on peut classer dans la série des musiciens un mathématicien-mécanicien du nom d'Allix qui vivait à Aix au milieu du XVIIe siècle. Fétis lui a réservé une colonne dans sa *Biographie des Musiciens.* Cet homme curieux avait inventé un automate qui jouait de la guitare. Fâcheusement, cet automate macabre était un squelette. En 1664, on ne plaisantait pas avec ces genres de sortilèges. Le pauvre Allix fut pris, jugé, pendu et brûlé vif avec son squelette et sa guitare, à la grande joie de la foule, qui se pressait nombreuse à ce spectacle public, donné sur une place d'Aix.

Les Musicographes provençaux du XVIIIe siècle.

Les littérateurs de toutes les époques n'ont jamais tant « discouru » sur la musique, sur son expression, sur son esthétique qu'au XVIIIe siècle ; et rares sont ceux qui, parmi les plus grands, n'ont pas dit des sottises sur cette matière.

« Par le livre, le pamphlet et le journal, une circulation d'idées des plus intenses s'établit entre les esprits partagés en coteries « en coins » comme on disait alors ; et la multiplicité des appréciations que la presse consacre à la musique dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, démontre

l'intérêt passionné que la société française, tant à Paris qu'en province, prenait aux représentations théâtrales et aux concerts (1). »

De Montvallon. (1678)

Montvallon (André Barrigue de), que Fétis fait naître à Marseille en 1678, fut un magistrat distingué appartenant à une ancienne famille provençale, qui habitait Aix et l'habita pendant plusieurs siècles. Tout porte à croire que le Montvallon qui nous occupe est né dans cette dernière ville. Amateur distingué, aimant passionnément la musique, Montvallon fut un claveciniste habile. Il a publié à Avignon, en 1756, un livre intéressant, sous le titre de : *Nouveau Système sur la transmission et les effets des sons, sur la proportion des accords et la méthode d'accorder juste les orgues et clavecins.*

J.-B. Jourdan. (1711-1793)

Fils d'un capitaine de vaisseau, Jourdan (J.-B^te^), né à Marseille en 1711, s'était préparé, par des études spéciales, à servir dans la marine ; mais son goût pour les Lettres et les choses du Théâtre l'emporta sur le métier qu'on voulait lui imposer. Il vint à Paris et se mêla au mouvement littéraire et critique si curieux qui eut lieu sous le règne de Louis XV. Jourdan ne pouvait manquer de prendre part à la polémique retentissante sur la musique française et italienne, qui prit le nom de *guerre des Bouffons* et dont le génie de Pergolèse assura la victoire à l'Italie. Jourdan publia à ce sujet : 1° *Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et sur les bouffons*. Paris 1753; 2° *Le correcteur de bouffons à*

(1) De la Laurencie : *Le goût musical en France.*

l'École de Prague, Paris 1765 ; 3° *Lettre contenant quelques observations sur l'opéra de Titon « le Jaloux corrigé et le Devin du Village »*, Paris 1754 (1).

L'abbé Barthélemy. (1716-1795)

L'auteur célèbre du *Voyage du Jeune Anacharsis*, l'abbé Jean-Jacques Barthélemy, né à Cassis le 20 janvier 1716, mort à Paris en 1795, — dont nous croyons inutile de faire la biographie, — s'intéressa aussi à l'art musical. Son livre, dont on apprécia fort l'érudition et la minutieuse évocation de la vie antique, contient, en effet, un *Entretien sur l'Etat de la musique grecque au IVe siècle*, qui n'est pas sans intérêt.

L'abbé Roussier. (1716-1790)

Le système de la basse fondamentale de Rameau avait fait en France des adeptes fervents. Parmi les plus imaginatifs, qui s'enthousiasmèrent de cette nouvelle théorie musicale, il est juste de citer l'abbé Roussier. Né à Marseille en 1716 et devenu curé dans cette ville, l'abbé Roussier essaya, après une patiente étnde sur la musique et les idées nouvelles de Rameau, de pousser encore plus loin les théories du grand musicien. S'il n'y réussit pas complètement, il est certain qu'il entrevit un des premiers la considération si importante de la succession des accords ; qu'il admit la possibilité d'accords inconnus produits de la prolongation et de l'altération des intervalles naturels des accords primitifs. Mais l'abbé Roussier s'égara dans ses trouvailles, qui contenaient en germe tout le système de l'harmonie moderne, en cherchant dans des spéculations théoriques, basées sur la semaine

(1) Fétis : *Biographie Universelle des Musiciens.*

planétaire des anciens, une gamme nouvelle commençant par le *Si*. Pour soutenir ses dires, le musicographe marseillais a écrit de nombreux ouvrages, qu'il serait trop long d'énumérer ici, et qui furent publiés à Genève et à Paris depuis 1765 jusqu'en 1783. L'abbé Roussier eut des disciples enthousiastes et des ennemis implacables. L'exagération des sentiments que suscitèrent ses idées prouvent qu'elles avaient une certaine valeur. En l'état de nos connaissances musicales actuelles, les ouvrages de l'abbé Roussier ne peuvent avoir qu'une valeur documentaire ; cependant on ne peut s'empêcher de reconnaître la puissance du sens instinctif qui les inspira. L'abbé Roussier écrivit aussi quelques *Mémoires sur la harpe nouvelle de Cousineau*, et sur *le clavecin chromatique de La Borde* (1782). Il mourut à Ecouis, en Normandie, où il avait obtenu un canonicat, vers 1790 (1).

Le Père Amiot
(1728-1794

Le Père Amiot, jésuite et missionnaire, né à Toulon en 1718, mort à Pékin en 1794, a écrit un *Mémoire sur la musique des Chinois* qui a été l'objet de longues et troublantes controverses. Après avoir traduit un traité sur la musique des Chinois par Ly-Koang-ti, le P. Amiot le fit suivre de considération sur la musique de ce peuple. Si on a pu reprocher à ce livre un manque de documentation et de connaissances techniques, il faut savoir gré à son auteur d'avoir suscité, en France, la curiosité pour l'art musical des peuples anciens et des peuples d'Extrême Orient.

(1 et 2) FÉTIS : *Biographie Universelle des Musiciens*.

astide. 724-1798)

Dans les *Variétés historiques et littéraires* publiées à Paris, en 1774, par Bastide (Jean-Jacques-François), né à Marseille le 15 mars 1724, on trouve une *Lettre*, fort intéressante, *sur les grandes Ecoles de musique*, où les styles, de Lulli, de Pergolèse et de Haëndel sont analysés. Bastide mourut à Milan en 1798 (2).

oyer, Pascal. 743)

Boyer (Pascal) avait écrit dans le *Mercure de France* de juillet 1772 une notice assez complète sur les ouvrages de Pergolèse. D'abord maître de chapelle pendant six ans à la cathédrale de Nîmes, Boyer vint à Paris et prit part aussi aux débats passionnés qu'occasionnait l'évolution musicale. On trouve dans sa *Lettre à Monsieur Diderot sur le projet de l'unité de clef dans la musique et la réforme proposées par l'abbé de La Cassagne* (1767) des réflexions justes, qui prouvent que Boyer avait une intelligente compréhension des choses musicales. Ce musicographe naquit à Tarascon en 1743.

Par l'énumération de ces nombreux musicographes provençaux, on peut se rendre compte combien était vive, en France, ce que nous pourrions appeler la préoccupation musicale. — La province ne le cédait en rien à Paris. Déjà des journaux de musique apparaissaient un peu partout à partir de 1750. La critique musicale était née. Parmi les musicographes intéressants de cette époque, nous avons le devoir de retenir les noms des deux Marseillais dont nous avons déjà parlé : Jourdan et l'abbé Roussier.

(1) Fétis. *Biographie Universelle des Musiciens*.

CHAPITRE IV

I. A MARSEILLE : LA MUSIQUE SYMPHONIQUE DE 1716 à 1793 : L'ACADÉMIE DE MUSIQUE. — II. LA MUSIQUE LYRIQUE DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'EN 1815 : LE GRAND THÉATRE. — III. LES COMPOSITEURS D'OPÉRA-COMIQUE DELLA-MARIA ET CHAMPEIN.

La musiqu[e] symphoniqu[e] de 1717 à 1793

C'est en l'année 1717 que l'Orchestre symphonique, ancêtre des Concerts classiques actuels, fait son apparition à Marseille. Déjà l'orchestre de l'opéra avait développé chez les Marseillais le goût de la musique symphonique,qui arrivait à peine au monde sous les couleurs un peu grises de l'orchestration de Lulli et de Campra.

Quelques hautes notabilités appartenant aux différentes classes de la cité fondèrent, en 1716, une société artistique et jetèrent les bases d'une Académie de musique — tout alors était académique — qu'ils soumirent à l'approbation du maréchal duc de Villars, gouverneur de Provence. Cette requête s'appuie sur des raisons toutes morales ; elle fait intervenir la musique comme un passe-temps agréable et sain :

« L'expérience a toujours fait voir que le défaut d'occupation entraîne les hommes dans toutes

sortes de vices, et que la jeunesse, plus sujette aux passions, s'y abandonne avec plus de rapidité, dès qu'un sage amusement ne la retient pas. Que ne doit-on pas entreprendre pour éviter ce dangereux loisir, source de tant d'infortunes? Quel empressement ne doit-on pas avoir pour amuser une jeunesse trop oisive et pour s'occuper soi-même? On ne peut mieux chasser cette pernicieuse oisiveté qu'en établissant une Académie de musique. L'harmonie a d'elle-même un charme qui occupe agréablement; et les gens de bon goût l'ont toujours regardée comme un de ces nobles plaisirs auxquels on peut se livrer sans craindre les suites. Ces raisons nous doivent tous unir pour la solidité de ce projet... » (1).

Par ordonnance datée de Paris du 17 février 1719, le duc de Villars approuva le règlement de l'Académie de Marseille, dont les concerts avaient lieu déjà, en des termes qui expliquent pourquoi les notables marseillais « veulent éviter ce dangereux loisir, source de tant d'infortunes » et qui révèlent combien est absorbante et dangereuse la passion du jeu, dans la société du XVIIIe siècle.

« Attendu, dit le maréchal, gouverneur de Provence, que ladite Académie peut occuper agréablement grand nombre d'honnêtes gens, sans être à la charge de la ville, et que ces divertissements sont bien préférables à ceux du jeu, si dangereux, auxquels nous désirerions qu'ils pussent faire diversion. »

(1) *Règlement de l'Académie de Musique de Marseille.* J.-B. Boy 1719. Marseille.

Dans différentes lettres conservées aux archives de l'Hôtel de Ville, écrites aux échevins de Marseille et datées de Versailles, 4 mars 1720 et 24 juin 1729 (1), on constate que le maréchal de Villars, alors remplacé par son fils au gouvernement de la Provence, s'intéressa jusqu'à sa mort à l'Académie de Marseille, qu'il considérait comme son œuvre. C'est sans doute par son influence que cette Académie obtint, en 1728, des lettres patentes du roi lui donnant le caractère d'une institution d'utilité publique.

L'Académie de musique. (1717-1793)

L'Académie de musique de Marseille donna ses concerts, deux fois par semaine, le lundi et le vendredi, à 6 heures du soir, dans un grand local encore existant, qui porte le n° 10 de la rue Venture. Les rédacteurs des premiers règlements furent le Chevalier de Rousset, le Chevalier de Lévy, d'Audiffret Garavaque, Carfeuil, Cauvière, de Beausset, Remusat, Catelin, Gardane, J.-B. Magy, Martin, Moussier, Alphanty, J. Grimod, de Léon, de Mouhers, le Chevalier de la Roche, Roux, de Village, Martin Puget, Guieci, Jarente, la Bruyère. Le nombre des membres, d'abord fixé à 200, atteint quelque temps après, celui de 350 (2).

Douze commissaires, renouvelés par moitié chaque année en assemblée générale, administraient l'académie. Chaque académicien souscrivait 60 livres qui donnaient droit à ce titre pompeux. La ville de Marseille ne s'intéressa

(1) Archives municipales, série II.

(2) Aug. Fabre. *Académie de Musique.* — Les Rues de Marseille.

que platoniquement à cette entreprise. L'ère des subventions n'était pas ouverte encore. Pourtant les gouvernenrs de Provence, qui, jusqu'en 1789, succédèrent au maréchal de Villars, prirent toujours la qualité de protecteur de l'Académie de musique.

C'est à cause de son origine peut-être un peu aristocratique que certains ont voulu retrouver, dans toute manifestation symphonique, même à l'époque actuelle, des tendances réactionnaires. L'erreur est toute gratuite, car je ne sache pas qu'il y ait eu une réunion d'hommes qui se soit si peu occupés de politique que cette association musicale pendant tout le cours de son histoire, si nous en exceptons toutefois l'année 1793. La musique est au-dessus des opinions, des confessions et des patries. On a tort de vouloir en faire l'apanage d'une classe sociale.

Nous avons dit que l'Académie de musique devait donner deux concerts par semaine. Or, pour assurer le service de ces concerts, on ne faisait qu'une répétition le mercredi. Certes, la musique d'orchestre des programmes symphoniques de 1720, où le chant prenait une grande partie du concert, n'offrait pas de grandes difficultés d'exécution. N'importe ; il faut croire que le public de ce temps se contentait d'une exécution relative, et que la présence à l'orchestre de parents et d'amis le disposait à l'indulgence. Quant aux académiciens exécutants, musiciens enthousiastes, amateurs convaincus, quoique d'une technique souvent insuffisante, rien ne devait égaler leur joie. On se congratulait sans doute d'être arrivé

au bout, sans encombre. Pourtant, ne voulant en rien diminuer les intentions louables et les nobles efforts accomplis par nos ancêtres, les académiciens de Marseille, nous dirons qu'il devait en être ainsi un peu partout, en France, et même à Paris. On verra, au reste, que l'académie de Marseille jouissait d'une grande réputation. Le Père Marion, de la Compagnie de Jésus, écrivait en 1742 : « Le concert de Marseille est un des plus fameux du Royaume. L'habileté des musiciens, la beauté des voix, l'excellence des instruments, le goût des commissaires concourent à le rendre florissant. » (1) « Les programmes dont le niveau s'élève peu à peu comprend tous les genres de musique : symphonie, motets, airs dramatiques, ariettes, concerto, etc. » (2).

Déjà cette association avait donné la mesure de (1720)
sa valeur dans une grande solennité organisée en l'honneur de la duchesse de Modène, fille du régent de France, le 15 mai 1720. « La princesse assista d'abord à un beau concert. Le 17, elle retourna à l'Académie de musique où on donna les quatre premiers actes de *Phaëton*, tragédie lyrique en 5 actes, de Lulli, et la princesse fut si satisfaite qu'elle demanda le cinquième (3). » Le reporter de cette époque ne nous dit pas si on la satisfit.

Le 5 avril 1742, l'Académie donna de nouveau (1742)

(1) *Journal historique du passage et séjour de don Philippe de Provence*, par le Père Marion, 1742.

(2) Alexis Rostand : *La Musique à Marseille.*

(3) Relation de ce qui s'est passé à Marseille pendant le séjour que Madame la duchesse de Modène y a fait. A Marseille. Chez Pierre Mesnier, 1720.

un grand concert à don Philippe, infant d'Espagne, arrivé à Marseille : « Le prince se plaça sous un dais de velours cramoisi à franges d'or et l'on exécuta devant lui deux actes de l'opéra de *Zaïde*, ballet héroïque de Royer ; le premier acte de *Jephté*, musique de Monteclair ; et le motet *confiteor* de Lalande (1). Ce grand concert fit tant de plaisir au prince qu'il en demanda un second, qui lui fut donné quatre jours après. « On n'avait jamais vu une aussi grande affluence de gentilhommes, de personnes de distinction et de dames si richement parées (2). »

(1744) Deux ans après, le 20 septembre 1744, lors des réjouissances publiques organisées à l'occasion de la convalescence de Louis XV, après la maladie dangereuse dont il avait été atteint à Metz, les membres de l'Académie chantèrent le *Te deum* de Lalande dans l'église de Saint-Laurent et Saint-Ferréol avec accompagnement de timbales et de trompettes. Les exécutants étaient au nombre de quatre-vingts (1). L'Académie dut sans doute préparer par de plus nombreuses répétitions cette solennité, et faire appel déjà aux professionnels de l'opéra marseillais.

Les chefs d'orchestre. L'organiste Bellissen, qui était maître de chapelle

(1) Lalande : Intendant de la musique sous Louis XV (1657-1726). Compositeur de musique d'église médiocre, ayant eu beaucoup de célébrité en son temps (Dictionnaire H. Riemman).

(2) Relation des réjouissances faites à Marseille au sujet de l'arrivée et du séjour de don Philippe en Provence, par le Père Marion de la Compagnie de Jésus. — Marseille, 1742.

(3) *Description des réjouissances faites à Marseille à l'occasion de l'heureuse convalescence du Roy*, Marseille, 1744.

à l'abbaye de Saint-Victor et dont nous avons parlé au chapitre consacré aux musiciens d'église, fut le premier chef d'orchestre qui se dévoua à l'œuvre de l'Académie de musique. Rey, Mille et Boyer lui succédant à l'orgue de l'abbaye de Saint-Victor, prirent consécutivement le bâton de chef d'orchestre des concerts symphoniques. Legrand fut le dernier maître de musique de l'Académie.

« Cette association musicale, dit Aug. Fabre, éprouva des embarras financiers au commencement de l'année 1761. » Plus de quarante années (1761)
d'existence avait sans doute attiédi le zèle des premiers académiciens. « Il fallut réduire les frais. On adopta, sur la proposition de Leclerc, commissaire de l'orchestre, des mesures pour mettre l'orchestre au niveau des dépenses. L'abonnement des étrangers, qui étaient autrefois considéré comme des invités, fut fixé à six livres par mois (1).

« Parmi les douze commissaires à qui était confiée l'administration des concerts, six devaient être, d'après l'ancien règlement, pris dans l'ordre de la noblesse, et les six autres parmi les négociants marseillais ; mais comme la suppression des galères avait diminué, à Marseille, le nombre des gentilshommes, l'Assemblée du 13 mars 1761 délibéra qu'à l'avenir il n'y aurait plus que quatre commissaires nobles, dont un magistrat et huit négociants ou bourgeois. Il est curieux de constater que, près de trente ans avant la Révolution

(1) *Assemblée extraordinaire de l'Académie*, 14 mars 1761. Sans nom d'imprimeur.

de 1789, l'Académie de musique de Marseille donnait au Tiers-État une importance qui était comme le prélude d'évènements politiques que certes, on ne prévoyait pas encore.

La nouvelle salle du concert. (1766)

En l'année 1766 l'Académie de musique quitta son local de la rue Venture, — laquelle pendant longtemps s'appela de ce fait la rue du Vieux-Concert, — pour aller s'installer dans une grande salle, place de La Tour (aujourd'hui place de la Bourse),à côté du bureau des coches. « Cette salle, dont le loyer annuel était de 1.500 francs, avait été construite, grâce à une combinaison financière assez curieuse » (1) ; elle était située à un rez-de-chaussée élevé, au-dessus de vastes entrepôts. On y accédait par de larges escaliers. L'inauguration en fut faite fin septembre 1766.

(1777)

Le 2 juillet de l'année suivante, le lendemain de son arrivée à Marseille, le Comte de Provence, Monsieur, frère du roi, se rendit au concert :

« Par les soins des commissaires, il avait été fait un choix des meilleurs morceaux de musique de divers opéras. Tout y fut exécuté avec la plus grande précision, et l'on y entendit avec la plus agréable surprise des couplets qui furent chantés en l'honneur du prince, et qui étaient de la composition de l'un des commissaires. » (1)

Le concert fut terminé par le chaconne de *Céphale et Procris* et par le chœur de ce même opéra dont la musique était de Mme de La

(1) Cf. Aug. Fabre. *Les rues de Marseille*, tome III, page 182.

(2) *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de Monsieur, frère du roi*, Marseille, Favet, 1777.

Guerre, célèbre claveciniste, remarquable improvisatrice, qui vivait sous Louis XIV (1669).

Mme de La Guerre a été une des premières femmes françaises qui se soient fait remarquer dans l'art de la composition musicale. A ce titre, nous lui devions bien ces quelques lignes, qui ne touchent à l'histoire de la musique, à Marseille, que par l'audition, au concert de l'Académie, de la *chaconne* et du *chœur* de son opéra.

Le *Journal de Provence* de Beaugeard, première feuille locale qui venait de faire son apparition à Marseille, annonce « que le 23 novembre 1781, l'Académie de musique fera chanter, à 4 heures, dans l'église Saint-Ferréol, le *Te Deum* de Lalande, à grand orchestre, à l'occasion de la naissance de Monsieur le Dauphin, et que le même jour il y aura bal paré dans la salle de concert. » C'est à partir de cette date que l'Académie de musique donna des bals parés dans la salle de la Place de La Tour, à chaque arrivée d'un grand personnage et aussi à l'époque du carnaval. Les académiciens, accompagnés des membres de leur famille, y étaient seuls admis. « C'est là qu'il fallait se rendre quand on voulait connaître l'élégance des dames marseillaises ».

Les concerts suivis de bals parés. (1781)

« L'Académie de musique de Marseille ne négligeait rien pour le plaisir des amateurs, pour l'éclat des fêtes publiques et pour le progrès de l'Art. Toujours fidèle à son origine et à ses principes, elle célébra dignement la naissance des princes de sang royal, les victoires des armées françaises et tous les événements heureux (1). »

(1) Aug. Fabre. *Les rues de Marseille, Académie de musique*, page 180.

(1785) En 1785, on organisa dans la salle du Concert un ballet, sous la direction de François Bozol (1), qui eut un grand retentissement.

(1786) Dans ses « Souvenirs Marseillais », Cauvière écrit « qu'en 1786, pas une ville en France n'avait une société de concerts aussi florissante et aussi bien administrée que celle de Marseille. Le personnel musical, pour la présente saison (1786-1787), se composait d'un maître de musique, Legrand ; huit solistes chanteurs ainsi dénommés : dessus récitants, Ponteuil, Darboville et Meyer ; hautes contres, Martin, David ; basses taille, Dessentier, Darboville, Fabre. L'orchestre comptait sept violons, trois altos, trois violoncelles, deux hautbois, deux cors, deux flûtes, deux bassons, deux basses de symphonie, deux contrebasses et un serpent. Il y avait encore dix choristes, dont quatre hommes et six enfants de chœur. »

N'ayant pu contrôler ces renseignements, un peu étranges au point de vue de l'orchestre, nous les donnons sous réserves, car l'auteur des « Souvenis Marseillais », qui écrivait de mémoire, à à bâtons plus que rompus, ouvrant à tout propos des parenthèses de deux cents pages, ne nous renvoie jamais aux sources de ses souvenirs anecdotiques, amusants, mais d'une exactitude peu rigoureuse.

Il est certain que, pendant les années qui précédèrent la Révolution, et même pendant les pre-

(1) Grosson. *Almanach historique de Marseille*, année 1786.
(2) *Le Caducée*, vol. 11, page 26.

miers temps de cette période historique, l'Académie de musique de Marseille fut en pleine activité artistique. A cette époque préparatoire de si importants événements, l'art musical florissait à Marseille un peu, égoïstement, en dehors des prochaines crises politiques et n'en ressentait pas encore les atteintes. L'orchestre du Grand-Théâtre était, de l'opinion de tous ceux qui, venant de Paris ou de l'étranger, passaient à Marseille, un des meilleurs que l'on pût entendre.

En l'année mémorable de 1789, on peut lire dans (1789) le *Journal de Provence* quelques programmes des nombreux concerts qui avaient lieu à l'Académie. Ils sont généralement composés d'une symphonie à grand orchestre ; de quelques rares solos d'instruments : violons, flûtes, clarinette, violoncelle, bassons ; et de morceaux de chant, solo ou soli avec chœur, extraits des œuvres lyriques des compositeurs de ce temps. Haydn, Gossec, Pleyel font les frais de la partie symphonique. Pleyel surtout, dont les amateurs marseillais, avec la France musicale d'alors, sont très engoués. C'est le bon temps, en musique, de la sentimentalité et de l'afféterie. Pleyel plaît « par la platitude et la banalité de ses idées mélodiques, et par la pauvreté de son harmonie. » Les amateurs de musique ne peuvent pas souffrir ce qu'ils appellent les complications musicales. Ils n'aiment pas à se casser la tête. Depuis, les temps sont bien changés ; et comme toutes les réactions, celle qui s'est accomplie de nos jours, en musique, va abusivement peut-être, un peu loin.

Chaque concert de l'Académie de musique faisait

une grande place à la partie vocale. C'était la sentimentale *Ariette*, la célèbre *Chaconne* de Berton; des fragments du *Chimène*, opéra de Sacchini, musicien de valeur; le grand finale des *Prétendus*, opéra de Le Moyne, dont le divertissement contient une *Ronde* avec d'assez jolis effets de galoubet et de tambourin; l'*Inconnue persécutée* d'Anfossi, élève de Piccini, etc., etc. On donnait quelquefois des actes entiers : le deuxième de l'opéra d'*Atys*, de Lulli, par exemple.

Voici le programme du 10 juillet 1789 (1). :

1° *Symphonie*	Haydn
2° *Ariette*	Grétry
3° Premier acte de *Didon*	Piccini
4° Grand Finale des *Prétendus*......	Le Moyne

Malgré les chaleurs estivales, les réunions musicales continuaient à Marseille; avec les grands événements historiques qui se précipitaient en 1789 : Prise de la Bastille, nuit du 4 Août, l'enthousiasme et la passion des Marseillais pour l'opéra et la musique symphonique semblaient grandis.

Au reste, l'enthousiasme n'est-il pas à l'ordre du jour, partout? Il y a en ce moment dans l'air des effluves d'altruisme, la poussée d'un besoin de sacrifice qu'aucun peuple ne connut jamais aussi violemment et aussi unanimement. Prêtres, nobles, artistes, fonctionnaires, soldats, citoyens et citoyennes de toutes les classes sont atteints d'une belle contagion patriotique. Les dons les plus excessifs sont apportés à la Nation. La Monnaie

(1) *Journal de Provence*, 8 juillet 1789.

de Marseille est encombrée de la vaisselle d'argent dont se dépouillent les grands seigneurs. La Nation ! Le sacrifice à la Nation ! On pourrait se croire aux temps héroïques d'une foi nouvelle. En cette époque d'exaltation, l'amour de la musique s'accroît : elle aide à la griserie.

Les concerts que donne l'Académie de musique (1790)
en 1790 sont particulièrement brillants. Aux programmes de cette année, Haydn partage avec Gossec l'honneur de la première place. Puis, c'est un quatuor de cors de chasse, des morceaux de chant avec accompagnement de clarinettes — instrument encore assez rare alors — et de bassons obligés. Ce sont surtout des différents morceaux extraits du répertoire des opéras : le 2e acte du *Roland,* de Lulli ; des *Ariettes,* de la Comédie musicale de Grétry ; l'*Amitié à l'épreuve,* où Mlle Ollier, cantatrice en titre du Concert, se fait applaudir souvent ; enfin, l'opéra en un acte de *Myrtil et Lycoris,* musique de Desormery, qui est demeuré dans le plus juste et le plus complet oubli.

A l'issue des Concerts symphoniques, on danse avec beaucoup d'entrain à l'Académie de musique ; pendant que Louis XVI tente de s'enfuir des Tuileries, que Gossec écrit une messe pour le *Te Deum* chanté en l'honneur du serment civique ; pendant qu'on pressent la Révolution. Pourtant, (1791-1792)
en 1791, l'Académie de musique annonce sa campagne artistique. « L'abonnement est fixé à 75 livres. Chaque abonné a droit d'amener avec lui son épouse et ses demoiselles. Ceux qui n'ont pas de famille peuvent amener deux dames. » En effectuant des recherches musicales dans le

Journal de Beaugeard, de cette année, nous nous arrêtons, un instant, sur certains faits divers. « A Marseille, le 3 mars 1792, on pend une bouquetière qui a médit de la Constitution. Quelques jours avant, un boulanger est condamné à 12 livres d'amende pour avoir fabriqué deux qualités de pain blanc. Enfin, au même moment, un capitaine hollandais est condamné, lui aussi, pour avoir usé de la lumière à son bord, après dix heures. » Cependant, la déclaration des Droits de l'Homme, votée par l'Assemblée Nationale, est formelle. Parmi les articles les plus importants figurent en première ligne : la liberté : Les hommes naissent et demeurent libres en droit. Tout citoyen peut parler, écrire et imprimer librement... Mais ceci n'est plus de la musique !...

(1792-1793) Malgré l'émoi occasionné dans notre cité par la préparation aux élections législatives, l'Académie de musique ne sourcille pas. Elle fait annoncer à Messieurs les Académiciens que la recette, pour l'année 1792-1793, est ouverte à la salle du Concert ; et pour stimuler le zèle de ses abonnés, elle insère, le 28 janvier 1792, dans le *journal de Provence*, l'avis suivant :

« L'Académie de musique de Marseille offre dans cet instant, outre ses concerts, des bals aux dames et à ses abonnés. C'est jusqu'à présent le seul endroit public où l'on danse ici. Aussi ces bals sont-ils très suivis par les jeunes demoiselles qui commencent à sentir qu'elles ont un cœur, par les femmes aimables qui n'ont pas renoncé à la société et qui en sont l'ornement, par les bonnes mamans qui aiment à se rappeler les plaisirs de

leur premier âge, et par les jeunes gens en qui la politique n'a pas étouffé la galanterie et qui chérissent encore la ci-devant gaieté française. » (1).

Parmi les concerts brillants de l'année 1792, on peut noter celui qui offrait des fragments de l'*Iphigénie*, de Gluck, et du *Roi Théodore à Venise*, de Paesiello, ainsi qu'un *concerto* de violon exécuté par M. Carnavezio. Le 13 août, le programme annonce qu'après la *symphonie*, on chantera une *Hymne à la Liberté* et un grand chœur. Bien que Paris l'ait déjà accusé de tous les méfaits, Marseille est animé d'un ardent patriotisme. L'an I de la République française s'achève à l'Académie de musique par un grand concert où la *symphonie* de Pleyel — était-ce toujours la même ? — voisine avec des fragments de l'opéra d'*Evelina* de Sacchini, du 1er acte de *Didon* et d'un air de bravoure chanté par la citoyenne M***. La Patrie est en danger !

« Les citoyens académiciens composant la Société du Concert de cette ville sont priés de se trouver à l'assemblée générale qui aura lieu le 22 février 1793, pour prendre des arrangements définitifs au sujet du Concert (2). Quelques jours après suit un nouvel avis aux citoyens membres de l'Académie de musique : « Les citoyens composant la section n° 4 ayant demandé la salle du concert pour y tenir leur Assemblée le vendredi, les concerts qui avaient lieu ce jour-là sont ren- *22 février 1793.*

(1) *Journal de Provence*, 28 janvier 1792.
(2) » » fév. 1793.

voyés au jeudi de chaque semaine (1) ». Ah ! il est maintenant indéniable que les membres de la 4e section introduisent la passion politique dans leur salle, où n'auraient dû résonner jamais que les accords des instruments et l'harmonie des voix. Dès ce moment, l'Académie de musique de Marseille a vécu.

Dernière séance du concert.

Le 29 avril 1793 est le jour de l'ultime séance. Le citoyen Bideau exécute un *concerto* de violoncelle ; l'orchestre joue l'ouverture et des fragments d'*Iphigénie en Aulide* ; la citoyenne Olier chante l'air de Grétry : *Doux charmes de la vie*, dans un moment où la vie ne comptait pas beaucoup. Cette séance fut terminée par les applaudissements chaleureux qui saluèrent les fragments de *Zémire et Azor*, une des meilleures partitions du vieux maître français Grétry.

Marseille désormais s'agite dans les sections. Les tribunaux populaires d'accusation vont fonctionner. L'opposition faite par la province contre l'autorité despotique de la Montagne est partout brisée. Les représentants de la Convention, qui entrent à Marseille, y rétablissent l'ordre à leur façon : Maillet, Fréron proposent la démolition de tous les édifices de la ville comme complicité de royalisme et pour ramener ses habitants à un plus juste sentiment d'admiration pour Robespierre et Marat. Heureusement que ce vandalisme idiot s'arrêta à la destruction de quelques églises et de la salle de concert de l'Académie de musique, dont on ne laissa pas une pierre debout. Le même

(1) *Journal de Provence*, mars 1793.

Fréron, en compensation du rôle odieux qu'il joua sous la Convention, favorisa plus tard à Marseille les horreurs de la réaction thermidorienne.

Pour quelques années, les violons et les violoncelles des Académiciens demeurent enfermés dans leurs boîtes. Cette première période de manifestation d'art lyrique avait vécu quatre-vingt-cinq ans. Cette durée prouve bien la passion de nos ancêtres pour la musique symphonique. Nous la verrons, bientôt, revivre à nouveau dans notre cité.

En attendant, malgré la Terreur qui règne à Marseille, malgré l'échafaud, les assassinats, les représailles sanglantes et lâches des soldats du Soleil, une annonce suggestive du *Journal de Provence* nous apprend « que le citoyen Genoyer conti-
« nue à louer et à accorder les clavecins, épinettes
« et forte piano, à juste prix, rue Longue-des-Ca-
« pucins, isle 45, maison 26 ».

La musique lyrique (de 1685 *à* 1815)

Sous la menace des canons du fort Saint-Nicolas dont, avec sollicitude, Louis XIV venait de pourvoir Marseille « pour éteindre dans cette cité la fougue des plus hardis et... la grande passion de la liberté, les Marseillais purent oublier », dans la joie et le plaisir que leur donnaient les premières manifestations de la musique dramatique, la perte de leur indépendance et de leurs privilèges. Après s'être divertis aux mascarades, ballets comiques et ballets de cour, ils applaudissaient tour à tour les *pastorales* de Cambert et les tragédies lyriques, *opéra seria*, mis par les Italiens à la scène, avec succès, et que le cardinal Mazarin avait à grands

frais introduits à Paris depuis 1645, alors que la *Pastorale* en musique et *Pomone* de Cambert et Perrin ne furent connues dans la capitale qu'en 1659 à la cour, et donnés en public seulement en 1671.

Les Marseillais du XVIIe siècle que ne tourmentaient pas encore la psychologie et la philosophie musicales, s'amusaient vraiment aux soirées de l'Opéra où l'on représentait *Ariadne et Tancrède* de Monteverde, le *Xerxès* de Cavalli et les premières œuvres de Lulli, telles que *Les Fêtes de l'Amour* et *de Bacchus* et les tragédies lyriques d'*Alceste*, d'*Atys*, d'*Isis*, de *Psyché*, du même compositeur.

L'ouverture du théâtre de l'opéra, objet de tant de désirs, avait eu lieu à Marseille, après pas mal de vicissitudes, le 28 janvier 1685. « On joua devant l'élite de la société marseillaise le *Triomphe de la Paix*, opéra, dont le Provençal Gautier avait fait les paroles et la musique. Le succès fut merveilleux et il y eut plusieurs représentations de suite » (1). Les pourparlers pour la création de ce théâtre avaient duré deux ans. Lulli, alors surintendant de la musique du Roi, disposait d'un privilège qu'il avait acquis par toutes sortes d'intrigues, après en avoir fait déposséder Cambert, et par lequel il avait seul le droit de faire représenter des opéras dans toutes les villes du royaume.

Pierre Gautier. (1642-1697)

Pierre Gautier, à qui revient vraiment le mérite de la création à Marseille du théâtre lyrique, était

(1) Aug. FABRE : *Les Rues de Marseille*. Théâtres de Marseille au XVIIe siècle.

né à La Ciotat en 1642. Il excellait dans la partie instrumentale et avait publié un recueil de duos et de trios très estimés. Brossard assure que « son ouvrage *le Triomphe de la Paix* contenait de fort belles choses, dans le style et à l'imitation de Lulli ». Gautier obtint la permission de faire jouer l'opéra à Marseille, à Montpellier et à Toulouse. Son exploitation prospérait lorsque, en s'embarquant à Cette, en 1697, avec toute sa troupe pour rentrer à Marseille, il périt dans un naufrage. Gautier avait été nommé précédemment claveciniste de la Chambre du Roy et était un des meilleurs virtuoses de son temps. Comme compositeur, le musicien provençal devait jouir d'une certaine notoriété, à Paris, puisqu'on accusa J.-J. Rousseau de lui avoir pris la musique du *Devin du Village*. Ce fait paraît bien improbable, malgré l'assertion de Voltaire dans ses *Mélanges littéraires*, la musique de Gautier n'ayant aucune ressemblance avec celle du *Devin du Village*, bien qu'inoffensive à la vérité ; il prouverait un peu que la manie de la persécution dont on a accusé Jean-Jacques n'était pas parfois injustifiée.

De même que dans les sujets de drame chrétien mis au théâtre, dans les pastorales et ballets de cour avec personnages, où on avait introduit les divers ornements théâtraux, les combinaisons nouvelles de la machination et la magnificence des costumes, la musique aidait puissamment à l'action de la poésie. Par l'éclosion du drame lyrique et l'importance plus grande donnée à l'orchestre, les compositeurs avaient été amenés à des recherches nouvelles de timbre. Il y avait, maintenant, grâce à

la perfection de la famille des violons, due aux luthiers italiens, des duos et des trios de ces instruments. Cependant l'usage constant du clavecin rendait encore monotone cette orchestration nettement scindée, dans laquelle les violons à deux ou trois parties accompagnaient seuls le chanteur avec quelques rares mesures de flûtes, parfois au nombre de quatre, un peu de hautbois, des luths et des harpes. Quant aux entrées et aux ouvertures, c'étaient aux trompettes, aux bassons, aux fifres, aux tambours et aux timbales qu'on laissait le soin de les corser.

Déjà, pourtant, les dilettanti marseillais, qui entendirent l'*Orphée* de Monteverde et les opéras de Lulli, purent entrevoir les premiers effets d'orchestre auxquels Rameau donnerait bientôt un plus séduisant coloris. Les premiers acteurs de l'opéra marseillais avaient presque tous une valeur incontestable, et on les retrouve, en partie, la Maupin entre autres, quelques années après, premiers sujets à l'Académie Royale de musique de Paris.

Augustin Fabre dit que c'était André Campra, le compositeur de *Tancrède*, qui dirigeait à Marseille les premières représentations lyriques. En cette année-là, André Campra était installé à Toulouse ; le chef d'orchestre d'alors devait être Joseph Campra, son frère, qui devint par la suite basse de viole à l'opéra de Paris (1).

(1) M. Alexis Rostand dit bien aussi que c'était Joseph Campra qui dirigeait l'opéra de Marseille. M. A. Rostand nous raconte, à ce propos, le plaisant accident arrivé au chef d'orchestre : « Pierre Gautier refusait de payer son orchestre

L'opéra de Marseille développa le goût de la musique vocale pour laquelle les Marseillais avaient, à différentes époques de leur histoire, montré un indéniable instinct. Madame de Sévigné écrit à sa fille, le 21 février 1689 : « Vous étiez à votre Opéra de Marseille. Pauline doit avoir été surprise du spectacle ; elle n'est pas en droit d'en souhaiter un plus parfait ». *L'Opéra en 1689.*

L'art musical avait fait trop de disciples enthousiastes pour que la scène lyrique restât longtemps fermée à la suite de la mort de son premier directeur, Pierre Gautier. Nous la retrouvons, brillant de tout son éclat, au commencement de l'année 1701. « Les ducs de Bourgogne et de Berry, arrivés à Marseille, le 7 mars, se rendirent le même soir au théâtre, où l'on représentait l'opéra d'*Isis* de Lulli. Ils en furent si satisfaits qu'ils assistèrent, le 9, à une seconde représentation » (1). Cet opéra, qui avait tant de vogue, était embelli par un ballet très mouvementé et une mise en scène châtoyante, qui contribuèrent pour beaucoup au succès de l'ouvrage ; les Marseillais ayant de tout temps aimé la danse à l'égal de la musique. (1701)

Le 10 mars 1701, représentation extraordinaire de la tragédie lyrique *Armide et Renaud*, de Lulli,

sous le prétexte qu'il ne savait pas son métier. Campra fit assigner son directeur en justice demandant à plaider lui-même sa cause. Les juges y ayant consenti, il fit exécuter, par ses musiciens, une ouverture de Lulli qui eut un tel succès que le Tribunal condamna Pierre Gautier à s'acquitter sur-le-champ. » — *Biographie Universelle des Musiciens*. Supplément et complément, page 146.

(1) *Cérémonial et fêtes publiques*, cité par Aug. Fabre.

pour laquelle les échevins avaient alloué 3000 livres au directeur Legay (1).

(1714) La reine d'Espagne se rendit à l'Opéra le 27 octobre 1714, jour de son entrée à Marseille. Le 29, elle visita l'arsenal, où elle fut reçue avec de grands honneurs. Nicolas d'Arnould, intendant des Galères, qui y avait fait élever un théâtre. Il donna à la reine «le divertissement de trois différentes pièces : le prologue de *Phaéton*, le *Médecin malgré lui*, de Molière, et la chasse d'*Enée et de Didon*, de M. Campra, qui y était lui-même, pour que le tout fut mieux exécuté» (2).

Cet intendant des Galères, si grand seigneur, n'était pas tendre pour les Marseillais. Voici l'impression qu'il donnait d'eux dans sa lettre à Colbert, datée du 25 août 1688 : « Leurs esprits ne « sont pas de grande étendue. Ils ne savent pas « tout ce qu'ils croient. C'est le plus grand de leurs « maux que la bonne opinion d'eux-mêmes. Toute « leur veue n'est que d'agir en commissionnaire, « manier de l'argent... » (3).

(1716) Pourtant, les Marseillais surent faire, de leurs propres deniers, un accueil triomphal au maréchal de Villars, dont les hauts faits de guerre venaient d'assurer la paix d'Utrech et qui était gouverneur de Provence depuis 1711. Lorsque le maréchal vint à Marseille, on le fêta magnifiquement à

(1) Aug. Fabre. *Théâtre de Marseille au XVIII*[e] *siècle. Cérémonial et fêtes publiques.*

(2) *Description de la feste que M. Arnould, intendant des galères, donna à la reine d'Espagne.* Marseille, chez Mesmier.

(3) Collection de documents inédits de l'histoire de France. Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV

l'Opéra, le 20 avril 1716, où fut joué un prologue de circonstance, mis en musique par André Campra.

(1730)

En ce temps-là, Marseille n'était pas davantage que les autres villes de province, aidé par la Royauté. « Pour jouer l'opéra sur les théâtres de province, il fallait toujours obtenir l'autorisation du directeur général de l'Académie Royale de musique, qui ne l'accordait que moyennant finances », C'est ainsi que, par un acte public du 15 avril 1730, le sieur Destouches, écuyer, surintendant de la musique du roi et directeur général de l'Académie Royale de musique, subrogea Antoine Bayle, maître de musique, à Marseille, « pour représenter ou faire représenter l'opéra dans les villes de Marseille, Nismes, Aix et autres villes de Provence, pendant deux années, moyennant la somme de 1600 livres par année, payable à à Paris, à la caisse de l'Académie Royale de musique » ; en plus « le dit Bayle ne pourra recevoir dans ses opéras aucun acteur ou actrice de l'Opéra de Paris, sans la permission par écrit du dit sieur Destouches » (1). Quand le théâtre de Marseille passa en d'autres mains, le directeur eut toujours la redevance à payer à l'Académie Royale de musique de Paris. Cette subvention à rebours, dont les villes de province étaient frappées, prouve encore que Paris seul devait compter en France, en attendant qu'il devînt le centre attractif, dispensateur de notoriété.

Le privilège de l'Opéra.

(1) Aug. Fabre. *Le Théâtre au XVIII[e] siècle.* — F. Mazuy : *Essai historique sur les mœurs et coutumes,* loc. citée.

Au XVIIIe siècle, malgré la faveur qu'il rencontrait auprès du public, l'opéra ne se soutenait qu'avec peine, à cause de ses grands frais; et, pour en assurer l'existence, les amateurs de musique de Marseille avaient été obligés de faire un fonds de dix à douze mille livres (1). Pour éviter une concurrence nuisible, car on estimait que deux spectacles simultanés n'auraient eu que des chances de ruine mutuelle, la tragédie et la comédie se montraient alternativement avec l'opéra sur la même scène. C'est là que les Marseillais purent applaudir la Clairon, les comédiens célèbres comme Larive et Lekain et tous les artistes remarquables d'alors.

Le droit des pauvres.

Déjà les directeurs se plaignaient de l'augmentation des appointements des artistes et du goût toujours plus ardent du public pour la nouveauté et la variété du spectacle. En outre, la recette brute était frappée d'un droit de un sixième accordé à l'Hôtel-Dieu.« Ce droit, origine de celui des pauvres, fut fixé, en 1773, à 14.400 livres par an, à la suite d'un bail passé entre le recteur de l'Hôtel-Dieu de Marseille et le sieur Donnet, alors directeur de l'Opéra. » (2). C'est en l'année 1733 que Rameau, à l'âge de cinquante ans, voyait son opéra-tragédie de *Hippolyte et Aricie* violemment discutée, comme le sont toutes les œuvres novatrices. A partir de cette époque, il allait donner successivement ses chefs-d'œuvres : *Les Indes Galantes* (1735) ; *Castor et Pollux* (1737) ; *Les Fêtes d'Hébé* (1739) ; *Dardanus* (1739). Ces ouvrages

(1 et 2) Aug. FABRE. Loc. citée.

apportèrent à la scène la lumière, l'air et la vie. Nos compatriotes, pendant tous le rêgne de Louis XV, se plurent aux grâces badines de la musique des opéras-ballets ; aux beaux accents dramatiques de celle des tragédies-lyriques que Rameau colorait d'une harmonie et d'une orchestration nouvelles.

Il n'y eut, en principe, que quatre représentations par semaine au théâtre de Marseille. A partir de 1769, on commença à jouer cinq fois, et postérieurement à cette date, il y eut spectacle tous les jours, à l'exception des fêtes solennelles et de la quinzaine de Pâques. Le théâtre jouait, à part ces jours fériés, toute l'année. Douze mille citoyens avaient alors pris l'habitude de fréquenter plus ou moins assidûment le spectacle. Au reste, ce chiffre ira toujours en grandissant. Aix était favorisée de deux représentations par semaine données par la troupe de l'Opéra de Marseille. Les directeurs marseillais continuèrent pendant de longues années à donner des représentations théâtrales à Aix, qui fut ainsi, musicalement, relié à Marseille. (1769)

Louis XIV, qui, pour de bonnes raisons, n'aimait pas les Marseillais, — n'avait pas une grande affection pour les Provençaux en général. Ils n'étaient pas assez courtisans. Le Roi-Soleil avait dit à un président du Parlement d'Aix, qui venait le saluer au moment de son départ : *Vous aurez d'étranges esprits à gouverner en Provence.* » (1). C'est surtout à cause des habitudes et des mœurs

(1) Madame de SÉVIGNÉ. *Lettre à la comtesse de Grignan*, 10 novembre 1767.

qu'ils avaient implantées dans leur salle de théâtre, que les Marseillais étaient pris à partie par les étrangers qui passaient dans cette ville. Le critique Hoffman résume ainsi ses impressions, qui sont celles de tous les étrangers, dans son *Voyage dans le Midi* : « De temps immémorial, les habitants du Midi ont pour habitude de considérer une salle de spectacle comme une place publique. Sans égards pour les voisins, sans respect pour la société ni pour l'art, chacun y parle, y chante, y crie librement comme sur une grande route. Les abonnés s'y réunissent dans des loges qui deviennent des salons de mauvais ton. J'ai entendu des hommes siffler comme dans une écurie pour s'appeler d'un bout à l'autre de la salle. D'autres causaient ensemble à une distance de trente à quarante pieds. J'en ai vu qui, à demi-couchés sur leurs bancs frappaient avec des bâtons sur l'appui des loges pour se désennuyer... » (1).

Il est vrai, en effet, que la licence et la débauche se livraient, au théâtre, libre carrière. C'était là que se réglaient les querelles de partis, les incidents des luttes municipales, et même des questions purement individuelles. La salle du théâtre devenait un champ clos, un agora tumultueux où se débattaient violemment les questions politiques et artistiques de la cité marseillaise. Aussi les rixes y étaient fréquentes. Des actes de désordre s'y commettaient à chaque instant. D'autant qu'à cette époque, « sur des banquettes, qui rétrécissaient la scène des deux côtés, s'asseyaient sur le

(1) Hoffmann. *Œuvres*, tome III, page 278, page 1829.

théâtre même des jeunes officiers, des magistrats oisifs, des petits maîtres musqués qui ne venaient pas au spectacle dans la seule intention de jouir de la beauté des ouvrages ».

« Cet usage ridicule fut heureusement interdit (1766)
par les échevins de Marseille, à la suite des désordres sanglants qui eurent lieu à l'Opéra le 11 février 1706. Ce qui n'empêcha pas la tuerie du 28 novembre 1772 » (1).

Pour la police du théâtre, on ne fit nulle part (1772)
autant de règlements vains qu'à Marseille, où se renouvelèrent si souvent des soirées désordonnées ou comiques, dont le souvenir est encore près de nous.

En écrivant l'histoire de l'Opéra, au point de vue musical, nous n'effleurerons qu'en passant le tableau des mœurs; de même que nous négligerons souvent les détails d'ordre administratif, ou le récit de trop nombreuses anecdotes, ne relatant que la connexité étroite qui a toujours existé entre l'histoire de notre cité et celle de son théâtre.

Malgré la tragédie et la comédie, fort goûtées par les Marseillais, la musique exerçait sur les spectateurs une suprématie incontestable. C'était toujours à elle qu'on en appelait pour les solennités et les grands galas. Le 1er juillet 1777, on (1777)
offrit au jeune Comte de Provence, la première audition de la *Rosière de Salency*, comédie pastorale en 4 actes, qu'on venait à peine de représenter aux Italiens à Paris et pour laquelle Grétry avait écrit de la musique d'un sentiment tendre.

(1) Cf. Aug. Fabre. *Les théâtres de Marseille au XVIIIe siècle.*

« Il n'y avait pas, au dire du *journal de Provence*, un théâtre en province si bien composé que l'Opéra de Marseille en 1781. L'orchestre, qui avait à sa tête l'excellent musicien Legrand, était un des meilleurs qu'on pouvait entendre. » On y représenta cette année-là la tragédie lyrique d'*Atys*, remise en musique par Piccini et qui attira beaucoup de monde.

(1782) On donna, le 4 décembre 1782, au bénéfice de Mme Sanville, artiste aimée du public, la première représentation d'*Arlequin-Mahomet ou le Cabriolet volant*, drame philoso-comi-tragi-extravagant en 4 actes, orné de tout son spectacle et de ses agréments de chant et de danse, par M. de Cailhau ; et, comme l'année était à la bouffonnerie, les spectateurs continuèrent de rire avec l'opéra de *Blanche et Vermeille*, dans le style bouffe, de Rigel, dont la musique avait paru agréable au public des Italiens.

La saison brillante (1783-1784)

La saison théâtrale de 1783-1784 comptera parmi les plus brillantes dans l'histoire de l'Opéra Marseillais. Ce fut l'année des représentations mémorables des grands ouvrages de la fin du XVIIIe siècle. On vit mettre à la scène les deux tragédies les plus admirées de Gluck, *Armide* et *Alceste*, par lesquelles le génial musicien trouvait, avec l'union intime de la musique et de la poésie, la véritable déclamation lyrique. Le chant était par lui subordonné à la variété de l'expression dramatique ; une orchestration nouvelle, où pénétrait la clarinette et les trombones et d'où était exclu enfin le clavecin, augmentait, par des mariages heureux d'instruments, l'intérêt symphonique et aidait à la puis-

sance émotive. *Armide*, dont le succès fut considérable, trouvait à Marseille, dans les artistes de la scène, d'intelligents protagonistes. C'était le moment du ténor Martin ; de la soprano dramatique, Mlle Ponteuil ; de la basse Dessentis, etc., etc. : On joua, cette même année, *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque*, opéra-comique du même Chevalier Gluck, qui tint la scène pendant plusieurs années. Gluck aussi sacrifiait au genre bien français de l'opéra-comique, que venaient de créer à Paris les Duni, Philidor, Montigny, Dauvergne et Grétry.

Deux auteurs marseillais, Remuzat pour les paroles et Grenier pour la musique, faisaient représenter un opéra dans lequel le seul journal qui parût à l'époque dit, entre autres choses aimables, que le musicien « Grenier, âgé à peine de 22 ans, annonce du talent et suit les traces du Chevalier Gluck ». Il n'alla pas loin dans cette voie.

Bientôt *Renaud*, tragédie lyrique de Sacchini, apparut sur l'affiche. Depuis près d'un siècle, l'héroïne du Tasse occupait la scène française. Entre Lulli et Gluck, Sacchini ne fut pas précisément heureux. Bientôt les Marseillais tressaillirent de joie quand ils lurent l'annonce des représentations de la fameuse cantatrice Saint-Huberti : « Les comédiens de Mgr le Maréchal, prince de Beauvau, donneront une représentation d'*Iphigénie en Tauride*, opéra français en trois actes, musique de M. le Chevalier Gluck, dans lequel Mme de Saint-Huberti remplira le rôle d'Iphigénie. » Jamais souveraine ne reçut autant de témoignages d'admira-

tion et d'amour que cette cantatrice, dont le séjour à Marseille fut marqué par des fêtes enthousiastes et les plus bruyantes démonstrations de joie générale. On s'accorde à reconnaître qu'en effet, jamais actrice de l'opéra ne s'était élevée jusqu'alors à ce degré de perfection.

(1785-1786)

Grétry, qui était devenu très populaire, produisait en ce moment avec une surprenante activité. Le Théâtre de Marseille donne de ce compositeur, en 1785 : *Panurge dans l'île des Lanternes*, comédie-opéra, paroles du Comte de Provence, qui n'est pas restée au répertoire, et, en février 1786, *Richard Cœur de Lion* « qui marque le point culminant » de sa carrière. L'opéra-comique, la comédie à ariettes ont la faveur du public avec les mélodies faciles de Montigny, Dalayrac, etc.

La nouvelle salle du Grand-Théâtre. (1787)

En 1787, inauguration solennelle de la nouvelle salle du Grand-Théâtre de Marseille, le 31 octobre, dans son local actuel; alors que les représentations théâtrales avaient eu lieu primitivement dans la salle de spectacle de la rue Saint-Ferréol, puis, dans la salle de la rue Vacon, aujourd'hui Halle Charles Delacroix.

L'érudit chercheur Aug. Fabre, à qui il faut toujours revenir quand on s'intéresse aux transformations successives de Marseille de même qu'à son histoire, nous fournit des détails minutieux sur cette importante affaire de la construction du nouvel opéra, que l'on bâtit sur les terrains de la Compagnie de l'Arsenal. Ce fut une combinaison financière assez embrouillée et par moments un peu louche, qui n'a pas grand intérêt pour nous. A peine cette salle était-elle ouverte sous la

direction d'André Beaussier et C[ie], que déjà on y entendait : *Didon*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Armide*, *Alceste*, *Renaud*, et que Sacchini, à son passage à Marseille, y était l'objet d'un grand triomphe. L'année 1787 s'acheva par la première représentation de *La Caravane du Caire* de Grétry, dont la musique, nonobstant son titre, n'a rien que de très français.

Par ordre du roi, la municipalité rendit les plus grands honneurs aux ambassadeurs du Sultan indien qui se rendaient à Paris. On les accompagna avec pompe au Grand-Théâtre, le 21 juin 1788, où on joua *Panurge* et la *Caravane* de Grétry, suivis d'un grand bal paré par lequel « la municipalité chercha ainsi à varier les plaisirs de ces respectables étrangers. » (1). (1788)

Dans son *Almanach historique de 1789*, Grosson fait un éloge pompeux de l'entreprise théâtrale de Marseille. Il n'y aurait pas eu, paraît-il, en province, un ensemble aussi parfait. De son côté, le journal de Beaugeard n'hésite pas à écrire que le chef d'orchestre Legrand était un artiste digne d'occuper la première place à Paris, et que l'orchestre était merveilleux. « Il est impossible, ajoute-t-il, de rendre avec plus de précision, plus de justesse et plus de goût les morceaux de l'exécution la plus difficile. Les violons sont parfaits ; le cor, la flûte et le basson seraient justement applaudis aux concerts des Tuileries. » (2).

« En 1789, les comédiens de monseigneur le (1789)

(1) Cérémonial de l'Hôtel de ville, registre IV.

(2) *Journal de Provence*, tome I, page 27.

Maréchal, prince de Beauvau, ont fait l'ouverture du théâtre de Marseille. » A cette occasion, l'orchestre a joué une marche de la composition de son chef Legrand. Les volontaires de la milice citoyenne ont fait, ce soir-là, hommage à Messieurs les officiers municipaux d'un tapis d'honneur qu'on a placé sous leur loge. Les armes du roi et celles de la ville sont unies ensemble, brodées en or et en argent sur un superbe drap bleu galonné d'argent.

Mirabeau, qui vient d'être nommé député du Tiers-État, est l'objet, à Marseille, d'un enthousiasme indescriptible. Des feux de joie sont allumés partout et des danses perpétuelles ont lieu devant la porte de l'hôtel du tribun. Une soirée en son honneur est donnée au Grand-Théâtre où l'on représente, pour la première fois, *Tarare*, grand opéra, paroles de Beaumarchais, musique de Saliéri « Mirabeau est accompagné à sa sortie du théâtre par des citoyens portant de nombreux flambeaux, et la musique du régiment de Vexin qui était dans les forts lui fit honneur jusqu'à sa demeure. » (1).

L'opéra est très suivi. Les grands évènements politiques du moment — ouverture des États Généraux, Serment du jeu de paume — n'empêchent pas nos compatriotes d'aller applaudir la musique de la *Fausse Magie* de Grétry ; de s'intéresser aux ariettes et à la chanson des *Deux petits Savoyards* de Dalayrac ; et de s'enthousiasmer aux beaux accents de la tragédie d'*Œdipe à Colonne*, mise en musique par Sacchini.

(1) Aug. Fabre. Loc. citée.

Déjà commencent au Grand-Théâtre les représentations de pièces de circonstance. On y donne en même temps que *La Mort de Calas*. les opéras comiques *Les Rigueurs du Cloître* de Berton ; *Les Déserteurs* de Monsigny ; les premières représentations de *Raoul Barbe-Bleue*, composition sénile de Grétry; *le Nouveau don Quichotte*, opéra bouffon de Zucharelli, nom qu'avait pris le compositeur marseillais Champein pour pouvoir donner son œuvre au théâtre de Monsieur ; la *Dona Capriciosa* de Cimarosa. A Paris, Chérubini apparaît avec *Lodoïska*, et Méhul, avec un petit chef-d'œuvre, *Stratonice*. Les ariettes de Dalayrac sont toujours de mode. La *Nuit Orageuse* de Renaud d'Ast ; *Didon* de Piccini et *Chimène* de Sacchini achèvent l'année théâtrale de l'opéra marseillais. Au Théâtre national de la rue Pavillon, l'opéra bouffon et les ballets attirent toujours la foule. (1790-1791)

En cette année 1791, la politique commence à envahir le théâtre. On se bat entre royalistes et constitutionnels, lors des représentations de Lainez, haute-contre célèbre. Après avoir été applaudi dans *Iphigénie en Aulide* de Glück, ce ténor devait se faire entendre dans *Alceste*. Les royalistes en profitèrent pour essayer une manifestation au Grand-Théâtre, où ils avaient pris rendez-vous. « Quand Lainez, sous les traits d'Admète, parut sur la scène, tenant par la main Alceste, imposante manifestation de la Royauté ; les spectateurs de l'amphithéâtre et des loges se levèrent comme électrisés, et firent, avec des bravos, des saluts respectueux. On entend aussitôt le terrible *Ça ira*, mais timide encore au fond du parterre.

Des témoignages improbateurs le repoussent avec une bruyante énergie. Alors la clameur homicide revient, et cette fois mieux soutenue et plus furieuse. Les patriotes veulent que Lainez chante le *Ça ira*. L'acteur interdit mais non intimidé exprime son refus par un geste négatif et commence son rôle. Des cris épouvantables couvrent sa voix et des rixes violentes éclatent de tous côtés. Deux hommes venus on ne sait d'où, paraissent sur la scène et somment Lainez de chanter le refrain. Mais l'un d'eux est aussitôt colleté par un troisième qui sort des coulisses et le saisit aux cheveux. Lainez, au milieu des figurants serrés autour de lui, se retire en s'inclinant, pendant que la mêlée continue dans la salle. Les dames s'enfuient épouvantées, on baisse le rideau et le spectacle finit ainsi. » (1). « Le 30 octobre 1791, à la suite de disputes entre officiers et civils, lors d'une représentation au Grand-Théâtre, où l'insolence des officiers fut notoire, le régiment quitte la ville, et est relevé dans tous ses postes par la milice citoyenne, aux applaudissements d'un peuple immense. » (2).

(1792-1793) Après le boniment d'usage, le directeur Quériault annonce la prochaine ouverture de la saison théâtrale, le 15 avril après Pâques (1792-1793). On y donnera la Tragédie, la Comédie, l'Opéra complet et des Ballets. M. Parent du Grand, de l'opéra de Paris est maître de musique. L'orchestre comportera quatorze violons, trois quintes ou alto, quatre

(1 et 2) Aug. Fabre. *Le Théâtre pendant la Révolution. — Les rues de Marseilles. — Journal de Provence*, 4 et 20 oct. 1791.

violoncelles, deux contrebasses, clarinettes, flûtes, hautbois, bassons, cors, trombones et serpents. Le Théâtre national de la rue Pavillon, avec M. Marcilhac, maître de musique, possède aussi un grand orchestre. En 1792, nous trouvons, en comptant celui de l'Académie de musique en pleine activité, trois orchestres complets. On peut conclure, en se rapportant au temps, que Marseille était sûrement la ville de province qui, après Paris, possédait autant d'orchestres et un aussi grand nombre de musiciens.

Maintenant la France est envahie, la patrie est déclarée en danger ; mais les représentations théâtrales continuent. On joue, du compositeur Kreutzer, un opéra-comique, *Paul et Virginie*, qui disparaîtra pendant que survivront les *Études pour violon* de ce violoniste compositeur. Méhul, Gossec, Chérubini sont encore les compositeurs de la période républicaine. On joue aussi *Camille ou le Souterrain*, opéra-comique larmoyant, musique de Dalayrac, et les *Visitandines*, de Devienne, qui ne durent leur succès qu'au livret qui met en scène des religieuses. L'Empire et la Restauration se hâtèrent plus tard d'interdire ce spectacle, que la niaiserie de l'inspiration musicale aurait aidé à mourir sans bruit. En janvier, la tragédie d'*Athalie* avait été mise sur la scène du Grand-Théâtre, commentée et soulignée par l'orchestre et les chœurs de la partition de Legrand, maître de musique de l'Académie. Cette première tentative, reprise plus tard avec succès par Mendelssohn, ne fut pas très heureuse.

On pouvait voir alors au théâtre un jeune officier

d'artillerie en séjour à Marseille. Il suivait régulièrement, avec sa famille, les représentations des opéras italiens de Sacchini et de Piccini pour lesquels il montrait une prédilection marquée. Les Bonaparte habitaient notre ville en ce moment.

(1793-1794) En mai, sur les places publiques, on plante les arbres de la Liberté : le 30 juin, cinq cents Marseillais se mettent en marche vers Paris pour concourir à la création du camp de 20.000 volontaires, décrétée par l'Assemblée Nationale, malgré l'opposition du roi. « Les spectacles deviennent aujourd'hui inabordables, écrit un journaliste du temps ; on ne va plus y chercher un délassement : ce sont des soupiraux à l'incandescence des esprits, » Pendant que les vrais patriotes se faisaient tuer à la frontière, les salles de théâtre étaient garnies d'une foule de braillards qui se pâmaient d'aise aux œuvres insipides mais civiques, telles que *Les Vrais sans culottes* par Lemoyne, *Les Epreuves du Républicain* par Champein, *La Fête civique* par Jadin. Il est vrai que l'ouverture de la saison 1793 avait eu lieu par la tragédie de *Tancrède*, avec un éclairage, paraît-il, fort insuffisant. Beaugeard s'en plaint amèrement dans son journal du 12 janvier 1793 : « Il y a vingt-cinq ans, les spectateurs étaient éclairés par des chandelles ; on brûlait du suif au théâtre et des bougies dans la salle. La génération actuelle se souvient encore de la dextérité avec laquelle le fameux Coupin mouchait les chandelles de l'ancien théâtre. Cet éclairage a dû finir par éclairer les directeurs sur leurs intérêts et l'huile a succédé au suif. D'abord on a huilé les coulisses, puis la rampe, puis l'orchestre, après les corridors

et enfin, la salle. Mais je me suis aperçu que, ordinairement, vers le milieu du spectacle, l'éclairage faiblit et il n'est pas rare que dans la salle, vers le milieu de la seconde pièce, nombre de lampions sont éteints ; voilà le mal ! Comme ordinairement se sont les ballets qui terminent le spectacle, il en résulte qu'on y voit le moins lorsqu'il faudrait y voir le mieux. »

C'est dans cette même année, le 23 octobre, que le bataillon des Marseillais,qui retournait de Paris, vint faire irruption dans la salle : le spectacle fut interrompu, on dansa la farandole et l'hymne de Rouget de Lisle fut chanté par toute la salle. C'est encore au Grand-Théâtre que le Club des Amis de la Constitution ayant appris la nouvelle de l'exécution de Louis XVI, décida d'aller la publier. Par des chants et des danses, la représentation fut encore interrompue.

Maintenant, Marseille s'agite dans les sections, malgré les belles reprises des tragédies lyriques : *Iphigénie, Didon, Œdipe,* montées avec soin ; malgré une bonne troupe et un excellent orchestre dirigé par Parent, le théâtre se vide. La Convention nationale, effrayée de la résistance qui s'organise dans le Midi, détache 3.000 hommes de l'armée des Alpes sous les ordres de Carteaux, qui entre à Marseille le 25 août 1793, après avoir fait reculer l'armée départementale.

Bonnet, directeur de théâtre, « qui aimait tant le bruit et la parade » et qui se faisait appeler le citoyen Balthazar Bonneville, nous annonce, le 23 mars 1793, jour de la clôture, qu'il va rouvrir prochainement le Théâtre Républicain de la rue

Pavillon, où on jouera l'opéra, la tragédie, la comédie et le ballet. Il s'écrie :

Citoyens républicains,

L'homme devenu libre ne doit plus connaître à présent que la franchise et le courage.

N'attendez donc de mon discours que la vérité dépouillée de ce vernis flagorneur et rampant dont les préjugés qui nous avilissaient jadis nous faisaient alors un devoir.

Dans une grande République, les spectacles sont un besoin politique ; mais ils doivent servir à l'École des mœurs, présenter un miroir aux vices et aux ridicules, retracer les tableaux mouvants des grandes actions héroïques, et devenir enfin le foyer du patriotisme.

C'est par ces principes que nous avons toujours dirigé nos opérations ; elles n'ont pas été fructueuses à l'entreprise par l'abandon de ces *Messieurs* que notre civisme choquait.

Les obstinés, les égoïstes, les insouciants nous honoreront sans doute de leurs dédains, ils iront se délasser ailleurs, eh bien ! nous nous glorifierons de ne consacrer nos loisirs qu'aux véritables patriotes. Oui, républicains, c'est à vous que nous voulons plaire de préférence. Vous avez sauvé la Patrie, vous allez encore la défendre contre nos ennemis dont vous serez vainqueurs. Il est juste que vous receviez désormais l'hommage des artistes libres devenus citoyens, quand le tyran et les Sybarites ont respiré si longtemps les parfums léthargiques de la flatterie et de la servitude.

Citoyens, ce théâtre réunira l'année prochaine tous les genres de spectacle dont vous avez joui jusqu'à présent. Enfin, mes chers concitoyens, daignez toujours adopter ce théâtre, enfant précoce de la Liberté.

Le Grand-Théâtre va s'appeler pendant quelque temps le théâtre Brutus ; la direction André Beaussier et Cie y annonce une troupe très complète de vingt-cinq personnes pour jouer l'opéra, la tragédie, la comédie, le ballet ; le chef d'orchestre est Delattre. Le citoyen romain Brutus, devenu très à la mode, n'avait jamais espéré donner son nom à un théâtre d'opéra et de ballet. Tout arrive pourtant.

Marseille est en état de siège. Les théâtres aussi. On continue néanmoins à s'y donner rendez-vous pour chanter des chansons et s'y battre. Mais les directeurs font faillite.

Le théâtre est maintenant régi par la Nation. (1795)
Cette première expérience de la régie théâtrale n'est pas de longue durée. Après les sanglantes exécutions de la Terreur, suivies des crimes anonymes et lâches des muscadins, de la jeunesse dorée et des soldats du Soleil, les théâtres, fermés pendant quelque temps, s'ouvrent à nouveau. « Il y eut encore dans les salles de spectacle quelques actes d'extravagance et de fanatisme ; mais des jours moins mauvais se levèrent enfin ».

Le sinistre Fréron, après avoir fait démolir, en sa qualité de montagnard, la salle du Concert et quelques églises incriminées de royalisme, est devenu, à la mort de Robespierre, un thermidorien enragé. Il demande maintenant au Directoire de raser quelques monuments marseillais qui rappellent trop le souvenir des vaincus. Le Grand-Théâtre est de ceux-là. On se demande ce qui serait resté de Marseille en cinq ans, si Fréron avait pu exécuter tous ses projets.

(1796) Le *Journal de Marseille et de Provence* qui vient de réapparaître, après une interruption de près de trois années, nous apprend, par un communiqué officiel de ce même Fréron, « qu'il est défendu de chanter sur la scène d'autres airs que ceux annoncés par l'affiche ; mais en même temps, il ordonne que l'orchestre joue, avant qu'on lève la toile et entre les deux pièces, des airs patriotiques ». En suite de cet arrêté, les musiciens de l'orchestre font entendre chaque soir la *Marseillaise* et des airs patriotiques. Mais les salles de spectacle demeurent vides. « Marseille est calme, mais triste », dit le journal de Beaugeard. Pour ceux qui lisent entre les lignes, cette phrase courte évoque toute l'horreur de représailles terribles.

Enfin, « les théâtres sont maintenant fréquentés, les promenades riantes, les modes se renouvellent ». Les spectateurs reviennent au Grand-Théâtre où on reprend, le 19 mars, *Iphigénie en Aulide* de Gluck, puis *Renaud et Armide* de Sacchini. On s'intéresse de nouveau aux ballets ; et Kreutzer vient avec son violon transporter d'enthousiasme la salle comble du Grand-Théâtre.

(1797-1798) Pendant que le théâtre de la rue Pavillon reprend avec succès l'ancien opéra bouffon, le Grand-Théâtre remet à la scène la belle tragédie lyrique *Castor et Pollux*, de Rameau. Puis ce sont les premières représentations des comédies à ariettes : *Toberne ou le Pêcheur suédois*, de Bruni ; l'*Opéra Comique*, pièce en un acte, qu'on venait de jouer à la salle Favart, quelque temps après le grand succès du *Prisonnier* (1798) et qui faisait de Della-Maria, compositeur marseillais, un artiste à

la mode. Enfin, la *Dot de Suzette*, petit opéra-comique en un acte, avec lequel apparaît pour la première fois sur l'affiche le nom de Boïeldieu qui, par des qualités de musicien de race, perfectionnait le genre et le fixait définitivement.

Pendant les premières années du nouveau siècle, la tragédie, la comédie et le drame l'emportent sur la musique. Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais trouvent en Talma, Lafond, Fleury, Mlles Rancourt, Bourgoin, Georges et Duchesnois d'admirables interprètes que Marseille applaudit. Avant l'arrivée des nouvelles œuvres de Niccolo, de Berton, de Méhul et de Boïeldieu, l'opéra se traîne quelques années, un peu essoufflé et languissant. Bientôt apparaissent *Héléna* et *L'Irato*, de Méhul (1803). *Ma Tante Aurore*, que le célèbre ténor Ellevion vient faire applaudir aux Marseillais ; *Le Calife de Bagdad*, *Zoraïne et Zulna*, de Boïeldieu (1804). Un nouveau théâtre d'opéra-comique est créé dans la rue Thubaneau. En 1805, le Théâtre Français, actuellement Gymnase, donne aussi une série intéressante d'auditions d'opéras-comiques. On y entend, *Paul et Virginie*, *Maison à vendre* ; *Blaise et Babet*, de Devaizes; *Annette et Lubin*, de Martini. Ces deux chefs-d'œuvre aux sentiments si naïfs et si exquis ont conservé malgré le temps le charme de leur parfum à peine effacé. (1799-1805)

On le voit, en ces années, Marseille ne manque pas de théâtres où se chante l'opéra-comique, mais les salles de ces nombreux théâtres manquent souvent de spectateurs. Marseille, comme écarté du reste du monde, est dans une misère affreuse. Les guerres de l'empire ont fait le vide dans le

port. Le blocus continental achève la ruine du commerce marseillais ; pendant que se joue, en Europe, dans le fracas des batailles, l'épopée napoléonienne.

(1805-1815) Après s'être attendris sur les vicissitudes amoureuses de *Fanchon la Vielleuse*, vaudeville sentimental qui faisait pleurer la France entière, les Marseilais s'enthousiasmèrent de nouveau aux belles inspirations du *Joseph*, de Méhul (1807), et de la *Vestale*, de Spontoni (1808). Pour fêter Niccolo qui passait à Marseille, on lui joua son opéra-bouffon *Le Médecin Turc*, et on monta en hâte sa *Cendrillon* (1810). Ce conte de fées, mis en musique par Niccolo, retrouva sur la scène marseillaise le succès extraordinaire qu'il avait remporté à Paris quelques mois auparavant. Niccolo Isouard, le futur mélodiste de *Jeannot et Colin* et de la *Joconde*, n'apportait pas dans ses premières œuvres l'originalité de sa mélodie claire et de bonne venue; mais en ces temps guerriers, en cette période ossianesque et mélodramatique, nos pères eurent apparemment un retour impérieux vers la naïve simplicité. « Si *Peau d'âne* m'était conté, disait le Bonhomme, j'y prendrais un plaisir extrême. Quant au public de 1810, il fut littéralement dans l'enthousiasme à l'audition de ce conte de la Mère l'oie » (1), qui aida, en des temps difficiles, à la fortune de la direction Prat.

En 1809, la musique délicieuse de la *Flûte enchantée* avait été jouée au Grand-Théâtre, sous

(1) A. Thurner. *Les transformations de l'Opéra-comique*, Paris, 1865.

le titre d'un opéra en 4 actes, *Les mystères d'Isis.* La partition de Mozart, tripatouillée et mutilée par Morel et Lachnitz, — deux noms à retenir aussi — n'obtint pas la faveur du public marseillais, pour lequel la compréhension de Mozart fut assez tardive.

Berton donne, en 1810, son chef-d'œuvre : *Aline, reine de Golconte* ; Boïeldieu et Niccolo continuent à se disputer la scène. C'est tantôt la clarté mélodique, la franchise du rythme de *Jean de Paris* et du *Nouveau Seigneur du Village* de Boïeldieu (1812-1813) ; tantôt, les géniales bluettes de *Jeannot et Colin* et de la *Joconde* (1815). Méhul, Boïeldieu, Niccolo et Kreutzer collaborent à un opéra-comique en 3 actes, *Baiser et Quittance.* De nouvelles pièces de circonstances proclament la beauté du nouveau règne. Elles ne le cèdent en rien, comme platitude et flagornerie, à celles que vit éclore la Révolution. On se bat bien encore quelque peu, au Grand-Théâtre, pour ne pas en perdre l'habitude ; mais ces assauts ne sont pas sanglants. Les oranges sont les projectiles à la mode.

Depuis vingt-cinq ans, les évènements les plus tragiques, les plus glorieux de notre histoire s'étaient accomplis, qui avaient révolutionné le monde ; seul le magasin de musique, que tenait sur le port un facteur de guitares du nom de Lippi, conservait malgré tout sa placidité heureuse, son immuabilité paisible. Ecoutons Bénédit nous en montrer spirituellement la physionomie :

« M. Lippi, seul marchand de musique que Marseille possédait en 1810, s'intitulait modeste-

ment luthier. M. Lippi ne vendait pas de luths, mais des guitares et des serinettes. Une devanture formée de deux cadres identiques, de couleur équivoque et dont les verres avaient été jadis transparents, étalait parmi les nouveautés les plus en vogue le portrait de Gossec au physionatrace, le songe de Jean-Jacques, deux romances de Penna et trois sonates anonymes pour le clavecin. Dans l'intérieur, cinquante à soixante partitions, proprement recouvertes en tapisserie ramagée, avec un superbe titre en gros, étaient alignées symétriquement sur des rayons parallèles, et résumaient, dans l'espace de quelques toises carrées, l'histoire complète de l'Art depuis sa création. »

« Je ne parle pas des autres accessoires tels que flûtes, serinettes et un nombre infini de guitares, instruments fort en crédit à cette époque. Dans ce magasin étroit, de vieux amateurs fort respectables, portant perruque et prenant beaucoup de tabac, se réunissaient pour discuter gravement sur la musique de Puccini et surtout de la Basse chiffrée du *Devin du Village* ; et les progressifs poussaient quelquefois la hardiesse jusqu'à vanter l'harmonie savante de Grétry. Mais on en restait là... Au dehors, quelques jeunes personnes émaillaient comme des fleurs les boutiques voisines. Deux d'entre elles vendaient des pipes, une troisième des hameçons. Quelquefois on voyait passer une image de l'autorité napoléonienne, et plus tard de l'autorité bourbonienne sous les traits de M. d'Anthoine et sous les traits de M. le marquis de Montgrand... Mais l'ensemble poudreux de cet établissement séculaire qui s'éclairait une grande

partie de la journée sur la solitude des quais, » (1) le magasin aux guitares, aux serinettes et aux partitions désuètes, qui avait vu passer la Royauté, la Révolution, le Consulat, l'Empire, et assistait encore à une restauration monarchique, demeurait le Temple de l'Art, l'asile inviotable, sur le seuil duquel venaient expirer les révolutions de la rue, les canonnades sanglantes et la chute des Empires... Dans l'intimité de ses instruments et de ses partitions, dans l'atmosphère de sa boutique poussiéreuse, en des temps tragiques M. Lippi fut un musicien heureux.

Della-Maria. (1769-1800)

On mit à la scène, à Marseille, en 1788, un opéra en un acte d'un jeune musicien qui tenait sa partie de violoncelle à l'orchestre du Grand-Théâtre. Della-Maria dut à des qualités originales, à un heureux hasard de circonstances, la gloire d'obtenir une place dans l'histoire de l'opéra-comique français.

« Dominique Della-Maria, raconte Cauvière dans les *Souvenirs marseillais*, était né à Marseille l'année où naquirent des génies bien supérieurs : Napoléon, Chateaubriand et Cuvier. Il fut baptisé le jour de sa naissance, le 13 juin 1769, dans l'église des Accoules qui existait alors sur la place actuelle du Calvaire, mais dont le clocher seul est resté debout. » Sur ce, le bon Cauvière laissant là Della-Maria et obéissant à sa manière capricieuse d'écrire, nous donne cent quatre pages d'histoire

(1) S. Bénédit. *Sémaphore* du 31 décembre 1856.

locale ; des détails sur l'architecture gothique de Notre-Dame-des-Accoules, sur le cloître attenant à l'église et sur la démolition de ces édifices par les envoyés de la Convention. « La famille de Della-Maria, reprend enfin l'amusant écrivain, était d'origine génoise. Son père, bon musicien, était venu se fixer à Marseille, où il s'y maria, et donna dans cette ville des leçons de musique et de guitare. L'enfant Dominique apprit très jeune la musique avec son père et montra tout de suite les plus heureuses dispositions pour cet art. Il avait fixé l'attention des musiciens du Concert (Académie de musique) et des amateurs de la haute société qui soutenaient cet établissement, alors très florissant. A 11 ans, Della-Maria jouait dans l'orchestre sa partie de violoncelle et apprenait l'harmonie à 15 ans avec Legrand, musicien consommé, chef d'orchestre du Théâtre et du Concert. » L'opéra de Della-Maria, qui fut représenté sous le nom d'*Idoméné*, alors que son auteur atteignait sa dix-huitième année, fut pour les Marseillais comme une révélation ; le jeune musicien eut l'honneur d'une sérénade. « Cet opéra contenait parmi les défauts inséparables d'un premier essai, les traces d'un talent naissant. » (1).

« De là, il part pour l'Italie, travailler avec Paesiello *il divino*, qui le prit en amitié, puis vint aborder, après avoir composé et fait jouer dans des théâtres secondaires d'Italie ses opéras bouffes, la scène parisienne, en 1798, avec un opéra comique, *Le Prisonnier*, qui eut un succès

(1) FÉTIS. *Biographie des musiciens.*

éclatant. Le nom de Della-Maria prit place immédiatement à côté des maîtres d'alors, Grétry, Dalayrac, Berton. Sa musique expressive et mélodique est un chef-d'œuvre de déclamation lyrique. On le joua à Marseille jusqu'en 1838. » (1). Et comme Cauvière a une imagination bien provençale, il ajoute, sur la disparition prématurée de Della-Maria : « Lorsque la mort le surprit, le 9 mars 1800, on prétendit même, sans que rien l'ait prouvé, que des rivaux jaloux l'avaient empoisonné. » Suivant les circonstances, on sait que Cauvière aime à dramatiser sa narration; aussi, nous pensons qu'il y a lieu de s'en rapporter à Fétis et à la version de tous les musicographes :

« Doué d'un caractère doux et facile, ce jeune artiste s'était fait de nombreux amis : le littérateur Duval, l'un d'eux, l'attendait chez lui pour travailler à un nouvel ouvrage, lorsque Della-Maria, allant vers ce rendez-vous, tomba évanoui dans la rue Saint-Honoré. Il fut recueilli par une personne charitable chez qui il expira au bout de quelques heures, sans pouvoir proférer une parole. Comme il ne se trouvait sur lui aucune indication de son nom ni de sa demeure, pendant plusieurs jours les agents de police firent des recherches avant de découvrir qui il était. Ainsi périt à l'âge de trente six ans un artiste dont la renommée a eu de l'éclat. »

Lorsque Della-Maria arriva à Paris, en 1746, il avait heureusement en poche une lettre pour le littérateur Alexandre Duval, qui narre ainsi dans

(1) *Le Caducée.* Souvenirs marseillais.

la *Décade philosophique* (10 germinal an VIII), l'histoire de sa collaboration avec le jeune musicien marseillais :

« Sa physionomie spirituelle, ses manières simples, vives et originales m'inspirèrent de la confiance : elle fut justifiée : Je finissais alors la petite pièce du *Prisonnier* que je destinais au Théâtre-Français. Le désir de l'obliger m'eût bientôt décidé à en faire uu opéra, Quelques coupures, quelques airs l'eurent aussitôt métamorphosée en comédie lyrique. Della-Maria ne mit que huit jours à en composer la musique, et les artistes de l'Opéra-Comique, qui, séduits comme moi, l'avaient accueilli avec intérêt, mirent, aussi, peu de temps à l'apprendre et à la jouer. »

Le succès du *Prisonnier ou là Ressemblance* représentée à Feydeau, le 29 janvier 1798, fut immense et populaire. « Certes l'ensemble rare que formaient Ellevion, Mmes Saint-Aubin et Dugazon, comédiens excellents, dont les talents trouvaient dans cet ouvrage des proportions analogues à leur moyen » (1) contribua pour beaucoup à sa réussite. Si Della-Maria ne s'y élève pas à de fortes conceptions, que, du reste, le livret ne comportait pas, sa manière est bien à lui et sa mélodie est originale. Ce sont là des éléments de succès. La raison principale, c'est que le musicien marseillais, avec sa mélodie ingénue et gaie, son harmonie un peu frêle, continuait, malgré toutes ses années passées en Italie, la tradition du genre si éminent français de l'opéra comique ; il deve-

(1) CLÉMENT et LAROUSSE : *Dictionnaire lyrique*.

nait dans l'histoire musicale comme le trait d'union entre les Devienne, les Montigny, les Dalayrac, les Grétry, dont la verve était tarie, et Nicolo et Boïeldieu qui allaient paraître.

Avoir donné le signal d'une ère nouvelle pour l'opéra comique n'est certes pas un mince honneur. Il revient tout entier à notre compatriote Della-Maria. Il y a dans la vie de cet artiste une veine continue qui ne l'abandonna pas : son enfance et sa jeunesse se développant librement dans un milieu musical, « sa physionomie spirituelle, ses manières simples et originales qui le rendent sympathique à ses maîtres, à Paesiello, et plus tard à Alexandre Dunel, d'où sa facilité de trouver, si peu de temps après son arrivée à Paris, un livret, un théâtre et un ensemble merveilleux d'acteurs ; l'exécution de son ouvrage à une époque où Paris ne pensait qu à rire, à s'amuser et à badiner ; au temps où les muscadins « le cou empaqueté dans une forteresse de batiste et les merveilleuses coiffées d'une perruque à serpentaux entrelacés d'or », envahissent le théâtre Feydeau. Tout cela n'est-il pas heureux ? Et après cette apparition sensationnelle, disparaître à 36 ans, alors que la Révolulion musicale qu'on a commencée va s'accomplir par les talents de successeurs plus aptes à cette besogne ? Telle était la destinée de Della-Maria.

Les autres œuvres de ce musicien : L'*Oncle valet*, comédie en un acte, mêlée de chants. — L'*Opéra-Comique*, 8 décembre 1798 ; — *Le Vieux Château*, opéra-comique en 3 actes, théâtre Feydeau, 15 mars 1798 ; *Jacquot ou l'Ecole des mères*

opéra-comique en 2 actes, au livret duquel avait collaboré Rouget de Lisle, 9 prairial 1798 ; *La Maison du Marais*, opéra-comique en 2 actes, salle Favart, 8 novembre 1799 : de même que la *Fausse duègne*, œuvre posthume en 3 actes, représentée à l'Opéra-Comique le 24 juin 1802, sont des partitions assez insignifiantes, qui ne renferment plus que quelques traces de l'inspiration facile et mélodique, de l'accentuation gracieuse, de l'originalité et de la clarté bien françaises qui avaient décidé de la juste vogue du *Prisonnier ou la Ressemblance*.

Champein, Stanislas. (1753-1830)

Un autre musicien d'opéra-comique qui survécut à son époque et mourut en 1830, après une vieillesse infortunée, Champein (Stanislas), était né à Marseille le 19 novembre 1753, d'une famille marseillaise bien connue. Celui-là fut bien la vraie cigale provençale. « Sans chanter peut-on vivre un jour, » se demandait Champein en composant la *Mélomanie*, le plus connu de ses opéras-comiques (1). Et Champein chanta toute sa vie avec une extraordinaire facilité. Malheureusement, sans connaissances musicales assez profondes « dans une heureuse imitation des formes italiennes de l'époque », le charme de ses mélodies ne fut pas suffisant pour lui permettre de prendre la place qu'il eût pu occuper parmi les compositeurs français.

Sa vie est assez mouvementée. Fétis nous dit dans sa *Biographie de Musiciens* qu'il apprit la

(1) S. Chouquet. *Histoire de la Musique dramatique.*

musique à Marseille, sous la direction de deux maîtres peu connus, Peccico et Chauvet, et qu'à l'âge de 13 ans, — ce qui prouverait assez ses aptitudes et sa précocité, – il devint maître de musique de la collégiale de Pignon en Provence, pour laquelle il composa une messe, un magnificat et un psaume. Connaissez-vous cette collégiale de Pignon? Nous avouons ne pas avoir trouvé dans notre Provence un nom de ville approchant de celui-là ; mais les Belges et les Allemands, qui sont tous des biographes impénitents, ne s'embarrassent pas pour si peu. « Au mois de juin 1770, continue Fétis avec précision, Champein se rendit à Paris, et quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un grand chœur de sa composition. »

Champein n'avait alors que 17 ans. Pourquoi le malheureux n'apprit-il pas alors la science d'un art pour lequel la nature l'avait si bien disposé? Mais, non ! — Combien de Champein, depuis, se sont égarés au début de leur carrière musicale? Notre Marseillais se lança dans la composition. Son premier essai fut un opéra-comique en deux actes qui, sous le titre *Le Soldat français*, fut représenté par les Comédiens du Bois de Boulogne. Champein donna alors à l'Opéra-Comique *La Mélomanie*, un acte dans lequel l'auteur a cherché à rendre successivement avec des effets musicaux la vivacité du ballet, la solennité du grand opéra, la boursouflure du mélodrame, en faisant jouer à plusieurs instruments, comme la harpe, la mandoline, la guitare, le cor, le hautbois,

les timbales, des effets imitatifs annoncés par l'auteur. Dans son *Maître de Chapelle,* Paër mit à profit assez ingénieusement le procédé de Champein appliqué dans sa *Mélomanie.* Cet opéra-comique, qui renferme une certaine élégance instrumentale et une bonne entente des effets scéniques, fut repris plusieurs fois avec succès depuis son apparition.

A partir de 1781, « Champein produisit chaque année, avec une aisance sans pareille, des mélodies souples, sinon tout à fait originales », qui lui servirent à musiquer les nombreux livrets d'opéras-comiques représentés au Théâtre Italien, au théâtre de Monsieur, puis au théâtre Feydeau, de l'année 1781 à l'année 1812. Nous n'en donnerons ici que les principaux : *Le Poète supposé,* 3 actes (1783); *Le Baiser* (1784); *Les Fausses nouvelles,* 3 actes (1785); *Les Espiègleries de garnison* (1786); *Les Dettes,* 2 actes (1787); *Le Nouveau Don Quichotte,* 2 actes (1789). *Les Épreuves du Républicain* (époque révolutionnaire); *Les Trois Hussards* (époque napoléonienne), etc., etc. « Le musicographe Framery raconte que l'opéra-comique de Champein, *Le Nouveau Don Quichotte,* fut joué sur le théâtre de Monsieur en 1789 sous le nom imaginaire du Signor Zucharelli, le privilège accordé à ce théâtre ne lui permettant que de jouer seulement des pièces italiennes; et les Italiens eux-mêmes furent dupes de ce subterfuge. »

Appelé en 1793 à des fonctions administratives, Champein n'en continua pas moins à écrire pour l'Opéra-Comique environ seize ouvrages qui, bien que reçus à ce théâtre, n'y furent pas représentés.

Il y aurait lieu de s'étonner de la si grande quantité d'ouvrages composés par Champein et par les musiciens de son temps : la pauvreté du travail harmonique et de l'orchestration de ces opéras comiques en donne l'explication. La plupart de ces pièces ne sont que des vaudevilles avec couplets plus ou moins heureux. « Champein avait aussi essayé de mettre en musique un opéra en prose. Il avait écrit l'*Électre*, de Sophocle, traduit littéralement. Le premier acte de cet opéra fut représenté à l'Académie royale de Musique et obtint beaucoup d'applaudissements ; mais l'autorité a toujours refusé l'autorisation de représenter cette production, sans faire connaître les motifs de son refus » (1).

La mélodie de Champein, considérée comme subversive, n'est pas une chose ordinaire. Il fallut toute l'étroitesse d'esprit de la censure royale pour frapper ainsi sans raison un opéra si inoffensif. Cette censure, dont Napoléon avait usé si despotiquement, fut-elle plus intelligente depuis, quand, laissant filtrer l'ordure qui se chante aux cafés-concerts, elle s'acharna souvent, en littérature, sur l'œuvre d'art.

Malgré son énorme production, Champein, dans ses vieux jours, faillit mourir de faim. Après avoir chanté toute sa vie, la cigale provençale tomba dans la misère, victime des événements politiques. A l'époque de ses succès, les droits d'auteur étaient presque nuls. Toute la fortune de Champein consistait en une pension que la Révolution

(1) Fétis. *Biographie Universelle des Musiciens.*

lui avait supprimée. Celle de 6.000 francs que lui avait accordée Napoléon fut encore perdue sous la Restauration. Enfin, plus tard, la petite rente viagère, que lui faisait l'Opéra-Comique à la suite de l'achat de son répertoire, lui fut encore enlevée par le nouvel administrateur, qui refusa de reconnaître l'engagement des anciens sociétaires envers l'auteur de la *Mélomanie*. Heureusement que la commission des auteurs, dont il était membre, lui octroya un secours annuel de 1.200 francs et qu'en outre, quelques musiciens comme Fétis, Catel et Boïeldieu obtinrent pour lui du ministre Martignac une modique pension, augmentée de celle que lui accorda le vicomte de La Rochefoucault sur les fonds de la liste civile. Champein vécut tranquille, à partir de ce jour ; mais il ne jouit pas longtemps de cette aisance, car il mourut à Paris, dix-huit mois après, le 19 septembre 1830 (1).

(1) Fétis. *Biographie Universelle des Musiciens*.

CHAPITRE V

I. LA MUSIQUE DANS LES FÊTES RELIGIEUSES ET CIVIQUES ET LES RÉJOUISSANCES POPULAIRES PENDANT LE XVIIIe SIÈCLE, PRINCIPALEMENT PENDANT LA RÉVOLUTION. — II. LA « MARSEILLAISE ». — III. LES DEUX DÉSAUGIER. — IV. LA CHANSON « LE CAVEAU MARSEILLAIS. » V. PREMIÈRES TENTATIVES QUI PRÉCÉDÈRENT, SOUS LE CONSULAT ET L'EMPIRE, LA CRÉATION DU CONSERVATOIRE DE MARSEILLE.

La musique au XVIIIe.

Les Marseillais du XVIIIe siècle furent aussi des passionnés de musique. L'intérêt qu'ils prenaient aux représentations théâtrales et aux concerts de l'Académie de musique prouvent l'amour qu'ils avaient pour cet art. On pourrait peut-être ajouter que, dans ce siècle, le goût de la musique instrumentale balança celui du chant; alors que plus tard, l'admiration du « bel canto » et de la puissance vocale l'emporta souvent sur le reste.

Il n'y avait pas, depuis de longues années, de fêtes civiques ou religieuses, de réjouissances publiques, où les violons, les hautbois, les trompettes, les fifres et les tambourins ne fussent mis à contribution.

Les processions elles-mêmes, dont la coutume

était fort ancienne, n'étaient pas seulement des manifestations du culte catholique, mais encore des solennités populaires, égayées par la musique et auxquelles prenaient part tous les habitants. Nous nous rappelons, à ce propos, avoir vu, dans notre enfance, sous le régime impérial, à Marseille, des républicains avérés, des voltairiens, des israélites, prêter le concours de leur argent ou de leur aide à l'embellissement des reposoirs. Dans ces processions, la musique instrumentale alternait avec les chants religieux presque sans discontinuer ; pendant que se déroulait dans les rues pittoresquement pavoisées, sur le sol jonché de fleurs, la longue théorie des jeunes filles en blanc et des bannières chatoyant au soleil. Les chœurs sonores des pénitents, soutenus par le serpent, précédaient le dais en velours frangé d'or, sous lequel apparaissait le Saint-Ciboire, à travers les nuages mystiques des fumées de l'encens.

Le jour de la procession de Saint-Lazare, la plus importante après celle de la Fête-Dieu, c'était, suivant un usage ancien, le corps des notaires assistant à cette procession qui payait les violons (1).

Ainsi qu'au siècle précédent, la foire Saint-Lazare, qui s'ouvrait le lendemain de la procession, attirait à Marseille de nombreux musiciens. Le guet de Saint-Lazare existait encore ; et, à la lueur des flambeaux, aux sons des instruments, il

(1) Joseph Mathieu. *Les Grandes processions à Marseille.* Boy. 1864.

déroulait sa magnificence et sa pompe à travers les rues de Marseille (1).

« Pour célébrer dignement la feste de Monsieur Saint Jean-Baptiste, dès l'année 1716, une bande de violons accompagna les échevins allant allumer le feu sur la place Saint-Jean. » Le lendemain trônaient dans un air embaumé, suivant un vieil usage provençal, la verveine et l'antique basilic.

Pendant la durée de ces fêtes, et principalement pendant la foire Saint-Lazare, la musique battait son plein; les violons y étaient très nombreux, et, à côté du boniment des Gilles et des Cassandre, des facéties des Scaramouche et des Arlequins, des groupes se formaient pour écouter la chanson à la mode ou organiser des chœurs improvisés. Certes, tout cela n'était pas d'un art très hautain; mais cette musique populaire, dont nos foires actuelles, avec leur orgue électrique, ne sauraient nous donner un aperçu, avait alors une couleur et un pittoresque disparus.

L'histoire officielle : naissances, mariages de princes, s'écrivait encore dans les cérémonies religieuses, dans les fêtes populaires, dont la musique augmentait la joie et l'éclat.

Le 18 septembre 1729, il y eut de grandes fêtes, à l'occasion de l'heureuse naissance du Dauphin, fils de Louis XV. Les officiers municipaux se rendirent en grande pompe au *Te Deum* qui fut chanté avec accompagnement d'instruments, à la cathédrale de Marseille. Les trompettes et les timbaliers

(1) Aug. Fabre. *Notice historique sur les anciennes rues de Marseille.*

ouvraient la marche. Les hautbois, les fifres et les tambourins venaient ensuite ; et une bande de violons terminait le cortège.

(1774) « On ne tarda pas à faire la publication solennelle du sacre de Louis XVI. Les quatre trompettes et le timbalier de la ville montés sur des chevaux carapaçonnés aux couleurs marseillaises se rendirent aux portes et sur les places publiques pour annoncer cet évènement. » (1).

(1777) On lit dans l'almanach de Grosson de 1777 que trente-six tambourins, ayant à leur tête le sieur Arnaud, annoncèrent la fête dans la ville de Marseille et se portèrent sur la route d'Aix, en avant de l'arrivée de Monsieur, Comte de Provence frère du roi.

Les messes en musique et les *Te Deum* furent nombreux durant ce siècle ; il serait sans intérêt d'en faire la chronologie. Il nous suffira de montrer encore, par un exemple, la grande part prise par la musique à ces fêtes religieuses : Dans le *Te Deum* qui fut chanté aux Accoules le 29 mars 1790, le régiment suisse d'Ernest prêta le concours de sa musique ; concours qui vint s'ajouter à celui donné par des musiciens civils. Les régiments suisses, en garnison à Marseille, le régiment d'Angoumois, les grenadiers de la Sarre avaient des musiques militaires que l'on utilisait pour les fêtes et les cérémonies. A la fin de ce siècle, Marseille comptait, pour assurer le service de ses théâtres et celui des manifestations symphoniques, religieuses et populaires, de nombreux instrumentistes.

(1) Aug. Fabre. Loc. citée.

L'industrie des cordes de violons. (1683-1813)

Il existait, en outre, dans notre ville, depuis 1670, une importante fabrique de cordes de violons. Elle était dirigée depuis 1683 par un nommé Dangelo, et son importance était assez considérable pour lui permettre d'exporter à l'étranger les cordes de sa fabrication. Jalousement, les concurrents de Gênes lui suscitèrent des ennuis. Voici la lettre que Louis XIV envoyait aux échevins pour les obliger à protéger cette industrie locale :

« Louis, par la Grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, etc... à nostre aimé et féal sénéchal de Marseille ou son lieutenant et à nos autres officiers Salut !

Notre bien aimé Jean-Baptiste Dangelo, originaire de l'Estat ecclésiastique, nous a fait remonstrer qu'il s'est habitué en nostre ville de Marseille depuis environ douze ans, où il a établi une manufacture de cordes de violons, de lutz, de guitares et autres sortes d'instruments, laquelle a réussi avec tant de succès qu'il en envoya non seulement dans les villes et provinces voisines, mais encore en Italie, en Espagne et autres parties de l'Europe. Ce qui a causé de la jalousie à quelques marchands de pays étrangers, et particulièrement à ceux de Gênes qui faisaient particulièrement le même commerce ; et qui pour traverser davantage l'establissement de l'exposant se sont advizés d'envoyer acheter à Marseille tous les boyaux de bœufs et autres animaux servant à la dite manufacture, en sorte qu'ils réduisent par ce moyen l'exposant dans l'impossibilité de pouvoir continuer son commerce et l'oblige à avoir recours à nos lettres, sur ce nécessaire.

A ces causes voulant favorablement traiter l'exposant, et pour en quelque sorte le dédommager de ses

dépenses, nous lui avons permis et permettons par ces présentes signées de notre main, de continuer la dite manufacture de cordes de violon et autres instruments pendant vingt ans ; pendant lequel temps il lui sera loisible de vendre, débiter et distribuer en tous lieux, pays et terre de notre obéissance, et partout ailleurs où il voudra les dites cordes de violon avec défense à toute personne de l'inquiéter ni le troubler à peine de cinq livres d'amende et de tous dépens dommages et intérêts.

Vous mandant par ces présentes de faire cesser tout trouble et empêchement contre ledit exposant, car tel est nostre bon plaisir.

Donné à Versailles le dernier jour de Décembre de l'an de grâce mil six cent quatre vingt trois.

LOUIS

par le roi, COLBERT (1).

En 1723, après la terrible épidémie qui emporta une partie des habitants et la totalité des ouvriers de la fabrique de cordes, ainsi que le relate le directeur momentané de cette industrie, celui-ci eut aussi des ennuis avec la boucherie ; et il demanda protection aux échevins par sa lettre du 18 octobre 1723. Nous retrouvons, pour la dernière fois, la fabrique de cordes existant encore en 1812 et 1813, rue Malaval n° 4, et dirigée par Damico, qui occupait plusieurs ouvriers. Cette industrie disparut de notre ville quelques années après.

Si le commerce de la lutherie fut si peu florissant sous l'Empire, si la boutique de M. Lippi, sur le

(1) Archives municipales. Série I. I.

port, dont nous avons donné l'humoristique description par Bénédit, suffisait à satisfaire le monde des musiciens, il n'en était pas ainsi en 1782. Un luthier tenait alors un magasin de lutherie très bien assorti, rue Saint-Ferréol ; et par le prospectus fort artistique de sa maison, on peut se rendre compte de l'importance qu'avait la lutherie et la vente de la musique à Marseille, avant la Révolution.

La lutherie et les marchands de musique. (1782)

AU DIEU DE L'HARMONIE

Rue S. Ferréol près le Caffé Dupai,

A MARSEILLE

J. CHARLES

LUTHIER DE PARIS, Neveu du Sieur Guersan, Tient Magazin de Musiqne Française et Italienne. Fait Harpes, Contre-Basses, Violoncelles, Violons, Pardessus dc Viole, Mandolines, Serinettes, Vielles organisées, Violons d'amour, Guittares Espagnoles, Guittares Allemandes et Anglaises, avec leur méchanique. Il a des assortiments de toutes sortes de Cordes, de la meilleure qualité, file des Cordes en soie, vend des anciens Instruments de Crémone et autres de toutes qualités, et on trouve chez lui des Anches de Basson et de Haut-Bois et fait des envois pour la Province. Le tout à juste prix.

1782

La musique est très à la mode. Elle a pénétré dans les salons, et ce ne sont plus les seuls

professionnels qui se livrent à cet art ; mais aussi les nobles et les représentants de la riche bourgeoisie. Bientôt, il est vrai, vont se taire les harpes et les clavecins, inoffensifs instruments que le peuple va englober dans sa vengeance. Les menuets disent leurs dernières reprises dans les salons fleurant le benjoin et la marjolaine. La rue voit passer la foule, à l'odeur âcre et violente, hurlant la chanson patriotique. Nous arrivons à la Révolution.

La musique pendant la Révolution.

Les fêtes patriotiques commencent le 8 juillet à l'occasion des trois ordres de l'Assemblée Nationale. A partir de ce jour, en se servant de la musique des airs, des chansons, des rondes nationales et surtout des hymnes, on pourrait écrire l'histoire quotidienne de l'époque révolutionnaire. Si la cocarde tricolore et le bonnet phrygien sont l'emblème de cette époque, la musique en est la caractéristique.

« Voilà le mot Nation, dit M. Lionel de la Laurencie dans son beau livre *Le goût musical en France*, qui s'introduit dans les discussions esthétiques et laisse pressentir l'éclosion prochaine de formes musicales mieux adaptées aux idées sociales qui règnent. On sent que l'on touche à la célébration lyrique du sentiment patriotique dont la grandiloquence défraiera les fêtes révolutionnaires. »

« Les amis de la Liberté, déclame Leclerc, se servirent à leur tour de la musique ; elle employa les accents mâles auxquels Gluck l'avait accoutumée. Le Champ-de-Mars fut construit *au son des clarinettes* : les chants civiques apprirent au peu-

ple qu'il avait une patrie. » Leclerc, musicien révolutionnaire, demandera encore à la musique d'ajouter aux fêtes publiques l'ampleur et la gravité d'une sorte de religion laïque : « La Révolution a créé un nouveau genre que nous devrions appeler *hymnique*, afin de lui conserver le caractère auguste qu'il doit avoir. C'est celui-là que nous proposons de consacrer exclusivement à la musique nationale (1).

« Ce qui caractérise par dessus tout le goût musical révolutionnaire, c'est l'emploi des masses. Obéissant à la poussée populaire, l'art musical va donc aux vastes ensembles, aux imposants déploiements de sonorité. L'esthétique pseudo-romaine, alors à la mode, malgré la niaiserie et l'enflure de ses manifestations, apporte à la culture musicale des conquêtes positives. Elle lui enseigne l'usage des sonorités inconnues aux petits airs vieillots du commencement du siècle et à la tragédie lyrique. Elle édifie une façon de décor sonore à l'extraordinaire épopée que le drapeau français écrit à travers le monde, et infuse un sang jeune et ardent aux productions musicales ; des souffles d'apothéose passent, et on crie la fin du siècle au milieu des fracas des trompettes guerrières. Certes, le geste est tendu et déclamatoire, mais il a de la puissance et de l'énergie » (2).

(1) LECLERC. *Essai sur la propagation de la musique en France, sa consécration, ses rapports avec le gouvernement*, 1790.

(2) LIONEL DE LA LAURENCIE. *Le goût musical en France*, Paris, Joannis, éditeurs, 1905.

A Marseille, on organise la Garde Nationale aux cris de gaieté des farandoles et aux accents des marches militaires.

Fêtes civiques. (1790)

« On fit des préparatifs pour célébrer avec éclat le 14 juillet 1790, fête de la fédération nationale. Le même jour, à la même heure, tous les citoyens français unis par un pacte formé à la face du ciel et sur l'autel de la patrie, devaient prêter serment de défendre la Constitution, de vivre seuls ou mourir. On y mettait à Marseille un élan extraordinaire (1). « L'enthousiasme universel se répand dans toutes les âmes. Les festins, les chants et les danses, tout est disposé pour la pâque générale des Français. L'explosion de mille et mille cris ira frapper la voûte céleste et tous les cœurs se rassasieront du plaisir que procurent les noces de la Liberté » (2).

Bientôt tous les chants de la période révolutionnaire, hymnes à la Liberté commémorant les fêtes et les cérémonies, que Gossec, Catel, Lesueur, Méhul, Chérubini composaient chaque jour, étaient répétées à Marseille. Malgré le nombreux personnel de musiciens, de choristes et artistes lyriques fournis par les théâtres, on ne trouvait pas assez de monde pour donner plus de solennité pompeuse à ces fêtes patriotiques. Méhul ne rêve-t-il pas de chœurs formidables qui seraient chantés par 300.000 choristes ?

(1) Aug. FABRE. *Les Rues de Marseille.*

(2) *Avis pressant aux dames citoyennes de Marseille et à toutes les demoiselles amies de la liberté, concernant la fête du 14 juillet 1790.* Marseille, impr. Favet.

La fête de la Raison et de l'Être suprême eut aussi à Marseille des proportions colossales. Le 19 décembre 1793, pour célébrer l'entrée des troupes de la Convention à Toulon, on fit des réjouissances publiques et, dans une procession triomphale, se mêlèrent aux chants patriotiques de nombreux corps de musique.

"La Marseillaise"

Mais de tous ces hymnes composés pendant la Révolution et dont quelques-uns ont une inspiration vraiment belle, il était donné au chant patriotique de Rouget de Lisle d'avoir une extraordinaire destinée.

Aug. Fabre fait une narration détaillée de la première audition de ce chant célèbre :

« Depuis longtemps, il y avait des restaurants à la rue Thubaneau et ce fut dans l'un d'eux que la *Marseillaise* fut chantée pour la première fois à Marseille, sous le titre de chant de guerre aux armées du Rhin. On ne parlait pas encore de son auteur, dont du reste personne ne s'inquiétait.

Malgré toutes les chicanes que les Allemands nous ont suscitées depuis sur l'authenticité de l'inspiration musicale de Rouget de Lisle, bien qu'ils aient essayé de trouver l'origine de cette marche « dans un *credo* d'une messe de Holtzman, qui n'est qu'une plate et maladroite adaptation des paroles de la messe sur la *Marseillaise*, démembrée et déchiquetée ; puis dans une chanson appelée *Rinaldo* », publication datant de 1790 — ce dont les Allemands se sont aperçus, un peu tard (1),

(1) Wekerlin : *Musiciana*, page 233.

nonobstant, enfin, le dire de Castil-Blaze, toujours prêt à discréditer le musicien français, l'air patriotique de la *Marseillaise* appartient bien à Rouget de Lisle.

On connaît son histoire. Composé et chanté d'abord à Strasbourg, l'hymne patriotique fut porté par les régiments de la garnison dans d'autres villes de France. Il parvint ainsi jusqu'à Montpellier. A ce moment, le club de cette ville envoya à Marseille deux députés qui devaient s'entendre pour régler le départ, avec d'autres volontaires, du bataillon marseillais composé d'environ 500 hommes. Au banquet fraternel donné rue Thubaneau, l'un des députés de Montpellier, Mireur, doué d'une voix belle et sonore, chanta l'air de Rouget de Lisle avec tant d'énergie que les assistants en furent électrisés. Mireur, qui possédait des copies manuscrites de la musique et des paroles, en donna aux convives ; et l'hymne de Rouget de Lisle fut inséré, le 23 juin, dans le *Journal des départements méridionaux*.

Ce journal, qui paraissait à Marseille, donna la *Marseillaise* sous le titre de : *Chant de guerre des armées des frontières*, sur l'air de *Sargines*. Or, rien dans *Sargines*, opéra comique de Dalayrac, ne se prête musicalement à une adaptation possible des paroles de la *Marseillaise* ; nulle mélodie, nulle phrase musicale ne rappellent, même de très loin, la cadence de l'air de Rouget de Lisle. Cette nouvelle preuve de l'inexactitude des attributions d'air sur les paroles des chansons, noëls et autres pièces poétiques, précise encore leur peu de valeur d'authenticité musicale et justifie souvent l'impos-

sibilité d'arriver à connaître le véritable compositeur de la mélodie initiale.

Les Marseillais s'inquiétèrent peu du véritable auteur de la musique du chant guerrier. Ce chant fit une telle impression qu'il sortit bientôt de toutes les bouches. Le peuple en avait compris d'instinct la magnétique puissance. Et c'est en chantant cet air que chaque volontaire montait sur l'estrade où se faisaient les enrôlements.

C'est le 2 juillet 1792 que le bataillon des Marseillais se mit en marche, chantant l'hymne de Rouget de Lisle, accompagné par des clameurs frénétiques. Et ce cantique de la délivrance, cri d'indignation et de vengeance, traversa la France. Les Marseillais apportaient à la capitale l'hymne de guerre et de victoire; et, avec leur fougue patriotique et leur sens de la cadence, ils en soulignèrent l'impressionnante beaute.

En effet, on s'imagine aisément l'impression que dut produire à Paris, dans un temps où les grands effets de l'unisson et du rythme exaltaient les cerveaux, l'entrée de ces cinq cents hommes qui, depuis près d'un mois, s'entraînaient sur un parcours de plus de huit cents kilomètres avec cette marche au souffle inspiré.

« L'arrivée des Marseillais à Paris, dit Lamartine dans son *Histoire des Girondins*, devait être pour les deux partis (Gironde et Montagne) le signal et le moyen d'action. Ces hommes énergiques, féroces, échauffés par la longue marche qu'ils venaient de faire aux feux de l'été, et qui s'étaient allumés sur leur route de tout l'incendie d'opinion qui dévorait les villes et les campagnes, en rappor-

taient les flammes à Paris. Plus aguerris aux entreprises désespérées et féroces que le peuple bruyant mais casanier de Paris, les Marseillais devaient être le noyau de la grande insurrection. C'était une bande de quinze cents hommes. . . » (1).

Pardon, cher grand poète, les Marseillais, s'ils étaient plus bruyants peut-être, n'étaient pas plus féroces, ni mieux aguerris que les gens de Paris qui avaient déjà prouvé leur férocité et leurs prédispositions aux folles équipées. Paris n'avait pas besoin, pour s'enflammer, de l'incendie d'opinion qui dévorait les villes et les campagnes. La bande des quinze cents hommes, qui n'était exactement composée que de cinq cents volontaires — heureusement que ce n'est pas un auteur marseillais quî nous donne ce chiffre ainsi multiplié par trois — impressionna surtout les Parisiens par cet unisson formidable de cinq cents poitrines chantant avec passion l'hymne patriotique. Si les Marseillais, avec leurs figures noires dévorées par le soleil et le grand air, avec leurs gestes enthousiastes et désordonnés, soulignèrent l'âpre énergie de l'inspiration musicale, ce fut surtout au rythme entraînant de cette marche guerrière que le peuple allait faire la journée du 10 août, et repousser hors des frontières l'Europe coalisée contre la France républicaine.

Jamais, même à l'époque du réveil de la chanson populaire au moyen âge, la musique n'avait pris une si grande influence. Pendant toute la durée de la Révolution, les airs de l'*Hymne des Mar-*

(1) A. DE LAMARTINE. *Histoire des Girondins*, tome III.

seillais et du *Chant du Départ* exaltèrent les sentiments ardents du patriotisme. Comme un vin généreux qui agit sur des cerveaux fiévreux, ces airs et les rondes populaires, autant que l'inaccoutumance à la liberté, procuraient au peuple une griserie constante. Sentimentale et pleurarde avec l'air de *Charmante Gabrielle* et celui de *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ;* révoltée et haineuse avec la *Carmagnole* et le *Ah ! ça ira*, la musique et la danse conduisirent la foule en délire aux pires entreprises et aux plus regrettables excès.

Désaugiers (Marc-Antoine). (1742-1793)

En 1793, on représentait au théâtre Feydeau un opéra-comique, le *Médecin malgré lui*, dans lequel était habilement introduit le *Ah ! ça ira.* Désaugiers, l'auteur de cette musique, était populaire à Paris depuis 1782 ; quelques airs du *Jumeau de Bergame* et de l'*Amant travesti*, opéras comiques, représentés plus tard sur le théâtre de la foire Saint-Germain, avaient été chantés dans toutes les mansardes et dans tous les carrefours.

Venu à Paris en 1776, Marc-Antoine Désaugiers était né à Fréjus en 1742 et avait appris la musique presque sans maître. Fétis, tout en reconnaissant que le chant de la musique de Désaugiers ne manque ni de naturel ni de facilité, trouve son harmonie lâche et incorrecte ; alors que Hugo Riemann accorde à Désaugiers une forte éducation musicale. Sans aller jusque là, on peut dire que le compositeur provençal connaissait bien son métier et, qu'en somme, pour harmoniser et instrumenter

la musique des petits airs de ses comédies à ariettes, il n'avait pas besoin de posséder la science de son contemporain Chérubini. Ce qui caractérise le talent de Désaugiers, c'est une inspiration aisée, simple. Au reste, cet artiste fut en tout un sincère : il avait embrassé avec exaltation les idées de la Révolution. Et sa mort, arrivée le 10 septembre 1793, l'empêcha de voir avec quelle facilité les musiciens et les artistes de son temps se plièrent aux circonstances de l'heure ; avec quelle bassesse, avec quelle âme de valets ils accueillirent et servirent les régimes politiques les plus opposés.

Pour mériter vraiment de la patrie, Désaugiers composa une sorte de cantate avec chœurs et instruments intitulée *Hierodrame*, exécutée à Notre-Dame, et dont la pensée-mère est la célébration de la prise de la Bastille. Il avait écrit, en 1789, un opéra donné aux Italiens sous le titre de *L'Amour Enfant*. Puis vinrent *Florine*, opéra-comique en deux actes (1780) ; *les deux Sylphides* (1781) ; et un *Bélisaire* laissé en manuscrit. Il faut avouer que ce ne sont pas là ses meilleurs ouvrages. Désaugiers, qui fut l'ami de Gluck et de Sacchini et fréquenta tous les artistes de son temps, avait une intelligence très vive, un esprit original et bien méridional. Si la postérité ne lui a pas encore accordé la petite place qu'il mérite dans le Panthéon des Musiciens de la Révolution, gardons au moins en Provence le souvenir vivace de cet artiste sincère et doué.

Les dernières fêtes musicales de la Révolution

A Marseille, les fêtes patriotiques se succédaient nombreuses, écho de celles de Paris. En 1795,

après celles ordonnées par Robespierre, parmi les dernières fêtes républicaines, il faut relater l'importante manifestation musicale du duodi de la première décade de pluviose an III. Tous les artistes du théâtre Brutus chantèrent des hymnes, et les musiciens costumés accompagnèrent avec leurs instruments.

Le 29 mai 1796, une grande fête patriotique, à laquelle participèrent plusieurs corps de musique, eut lieu à Marseille. Ce fut la fête de la Reconnaissance et des Victoires (1).

Sous le Directoire Exécutif, le Marseille catholique s'empressa d'accourir vers ses églises. A la réouverture de la Major, une grand'messe est exécutée en musique par les artistes du Grand-Théâtre (2). Après avoir été traîné dans les rues de Marseille sur des chars romains, dans des costumes empruntés aux Athéniens et aux citoyens de Rome, après avoir suivi les cortèges civiques des différents partis, les voilà de nouveau, chanteurs et instrumentistes, confortablement installés dans les chœurs des cathédrales, participant aux pompeuses cérémonies du culte.

Ce sont des corps de musique qui, pour rendre la solennité plus brillante, étaient placés à la tête du cortège, venu à la rencontre de l'évêque Roux, proclamé évêque métropolitain des côtes de la Méditerranée (3). Et le 3 juin 1807, fut reprise, par une messe en musique exécutée à l'église des Dames-

(1) Aug. Fabre. Loc. citée.

(2 et 3) Joseph Mathieu. *Les grandes processions à Marseille.*

de-la-Visitation, la fête commémorative du Sacré-Cœur, vœu des échevins après la peste de 1720.

Le Caveau marseillais.

A Marseille, où tous les évènements politiques et artistiques de la capitale trouvaient de l'écho, s'était formé, vers 1810, une Société de chansonniers, composée d'environ trente personnalités marseillaises, parmi lesquelles on remarquait le préfet Thibaudeau, le commissaire général de police, etc., etc. Les membres de cette gaie association se réunissaient, à l'instar du Caveau moderne, fondé à Paris en 1806, dans un but à la fois littéraire et gastronomique. On faisait aussi au Caveau marseillais des chansons assez spirituelles auxquelles on adaptait des airs connus. Le livre de l'*Année lyrique des Troubadours*, paru en 1811, contient un recueil assez volumineux de ces élucubrations fantaisistes, précédées d'un Réglement général de la Société, entièrement en vers.

Ces sociétés existaient en France depuis de longues années. La chanson, avec sa satire familière, grivoise, quelquefois mordante, était le but de ces réunions. Les Marseillais, par leur origine, furent, encore plus que d'autres Français, admirateurs de ce genre de poésie ; car « l'esprit attique et la *galéjade* se ressemblent comme le sel du golfe du Lion ressemble au sel de la mer Égée » (1).

Au point de vue politique, on sait que depuis la Fronde et sous la Révolution, la puissance de la chanson fut plus forte que bien des écrits. On la verra plus tard aider au renversement des trônes.

(1) F. Mazade. *La Galéjade*.

La chanson, « comme le chant populaire, demeure l'expression triomphante de l'interprétation des sentiments qui agitent le cœur des vastes multitudes » (1). Elle nous vient des sirventes, des troubadours et même des scolies, chansons de table des anciens Grecs ; et elle a, en effet, des racines si profondes dans la race latine et dans la race gauloise qu'elle résume, vive, légère, mélancolique, guerrière, satirique, sentimentale et spirituelle, l'âme de ces peuples et explique les événements accomplis dans son histoire.

Désaugiers (Marc-Antoine) le chansonnier. (1772-1827)

A côté de l'auteur du *Roi d'Yvetot*, un peu éclipsé par le rayonnement de la popularité de Bérenger, un Provençal du Caveau, Désaugiers fut un des meilleurs chansonniers de son temps. Désaugiers, fils du musicien dont nous avons parlé dans ce chapitre, était né aussi à Fréjus en 1772 et avait appris la musique avec son père.

Le commencement de sa vie est aventureux. « A vingt ans, il s'embarqua avec sa sœur qui venait d'épouser un colon de Saint-Domingue. Il se trouvait dans cette île quand l'insurrection des noirs éclata. Il combattit contre eux, tomba entre leurs mains, fut condamné à mort avec d'autres compagnons d'infortune et allait être fusillé lorsqu'un incident inespéré lui sauva la vie. La gaieté de son caractère résista à ces rudes épreuves, et cette gaieté demeura sa fidèle compagne lorsqu'il fut revenu en France, après 1797. Il ne tarda pas à se faire connaître par des comédies, des vaude-

(1) G. Chouquet. *Histoire de la musique dramatique en France*, 1873.

villes et des opéras comiques ». En 1810, il composa sa chanson célèbre : *Monsieur et Madame Denis*, qui eut un succès extraordinaire. C'est à tort qu'on a oublié aujourd'hui ces chansons malicieuses, gaies, qui sont d'une allure si vive et si franche qu'elles dissipent tout chagrin morose. Chez Désaugiers « la verve comique coule de source. Son style est naturel, son vers aisé se joue des rythmes les plus difficiles et jamais ne trahit l'effort » (1). Le chansonnier mourut en 1827. Ce véritable Provençal, poète parce que musicien, héritier direct d'un genre qui, bien que modifié par son époque, procédait de Saboly et des troubadours, ne méritait-il pas les quelques lignes de souvenir que nous lui consacrons ici ?

Au début du XIX[e] siècle, la musique instrumentale, dans la forme si pure que les maîtres lui ont donnée — le quatuor à cordes — apparut à Marseille dans quelques milieux.

Les premières manifestations de la musique de chambre.

Le roi d'Espagne, Charles IV, que l'empire avait exilé dans notre ville, était un grand amateur de musique. Il jouait lui-même assez mal du violon ; mais il adorait la musique de chambre et avait amené avec lui sa maison musicale dont faisaient partie quatre remarquables artistes français : Bouchet, Ferrière, Guérin, violonistes et Duport célèbre violoncelliste qui a laissé un *Traité* et des *Etudes* dont la valeur n'a pas encore été atteinte. Une notabilité musicale marseillaise, Berteaux, était admise dans ce cénacle ; et le roi Charles IV,

(1) Gidel et Loliée. *Écrivains et Littératures*, Paris, 1898.

inoffensif personnage, essayait parfois de jouer sa partie dans ces séances de quatuor et de quintette. A cette époque, la musique de chambre était aussi en honneur dans d'autres réunions privées. Une de ces réunions musicales s'était formée, rue de la Monnaie, chez Alexis Rostand. Cette ancienne famille marseillaise, qui a donné à sa ville natale un président de la Chambre de Commerce, un maire, des financiers, des musiciens, des poètes, avait organisé des séances de quatuors à corde avec les seuls membres exécutants de sa famille. « Ce fut là que s'exécutèrent pour la première fois à Marseille les quatuors de Beethoven qui venaient de paraître et que, par une circonstance assez bizarre, M. Bruno Rostand avait rapporté d'un de ses voyages dans le Levant » (1). Dans ce milieu musical fréquentaient les artistes et les bons amateurs de la ville : Albrand, si dévoué aux choses musicales ; Delattre, chef d'orchestre habile ; Ollivier de la Penna ; Vital Gilly, organiste ; Vincens, amateur distingué, compositeur de musique religieuse ; l'intrépide Lecourt ; de Remusat ; d'Anthoine : etc. C'était un vrai cénacle de musiciens ardents et convaincus. La diffusion musicale amenée par les Concerts Classiques actuels a forcément diminué l'importance et la portée artistique de la musique de chambre.

Les chœurs des confréries des Pénitents.

Si la phalange chorale connue sous le nom de *Société Trotebas* n'eut que plus tard un rôle im-

(1) Alexis Rostand. *L'art en Provence. La musique à Marseille.*

portant à Marseille, pendant près d'un demi-siècle, déjà, des chœurs d'hommes, dirigés par des conducteurs zélés et bons musiciens, apprenaient la musique pour chanter convenablement leur partie dans les nombreuses confréries de pénitents existant dans la ville. Ces chœurs étaient composés de citoyens appartenant à toutes les classes de la cité.

Carvin, maître de chapelle à l'église Saint-Martin, compositeur de musique religieuse, violoniste et répétiteur au Grand-Théâtre, conduisait les pénitents noirs. Macary, théoricien remarquable, conduisait les pénitents blancs. Albrand était à la tête des chœurs des pénitents bleus. Et il fallait voir ou plutôt entendre ces confréries concurrentes lutter, sous leurs cagoules anonymes, de toutes les forces de leurs poumons, soutenues par un énorme serpent, dans les chants religieux entonnés aux processions. Les jeunes enfants s'effrayaient de ces apparitions d'Inquisition, que des cantiques sonores rendaient plus véridiques ; mais le régal des sirops d'orgeat et des noisettes torréfiées arrivaient vite à calmer ces craintes vaines. Les pénitents marseillais, fort inoffensifs personnages, n'avaient d'ailleurs jamais concouru à des autodafés.

La création du Conservatoire de Paris.

« Jusqu'à la fin du règne de Louis XVI, la France se vit privée d'une de ces grandes écoles où les musiciens peuvent acquérir une instruction solide dans toutes les branches de leur art. A cette époque, on ne connaissait encore chez nous que les

maîtrises; et il ne fallait pas demander à l'enseignement fort circonscrit qu'on y recevait une étude complète ds la musique instrumentale, ni un beau style vocal, ni des comparaisons instructives entre les compositions religieuses et les compositions théâtrales. Aussi, les orchestres de nos régiments, voire ceux de nos scènes lyriques, étaient-ils en majeure partie composés d'étrangers. C'est dans le but de remédier aux lacunes de l'enseignement des maîtrises et de former des artistes capables de chanter à l'Opéra que l'on fonda, en 1784, à Paris, *une Ecole Royale de chant et de déclamation* dirigée par Gossec. Mal administrée, cette école ne produisit pas le bien qu'on en attendait. Il n'en fut pas de même de l'*Ecole municipale et gratuite de musique* que l'on ouvrit en juin 1792. Grâce aux artistes dévoués que recruta l'administrateur habile Sarette, cet établissement nouveau alimenta de bons sujets tous les corps de musique militaire des quatorze armées de la République française. Le gouvernement comprit alors les services qu'il était en droit d'en espérer, et la Convention décréta l'organisation de cette école, sous le titre d'*Institut National* (18 brumaire an II.) Forcée ensuite de renoncer à cette appellation, elle adopta celle de *Conservatoire de Musique* (16 thermidor an III) ; et elle assura la réussite de son œuvre en maintenant Sarrette à la tête de l'institution utile qu'il avait aidé si puissamment à créer (1). »

(1) Gustave CHOUQUET. *Histoire de la Musique dramatique en France*.

Tentatives de création de conservatoires provinciaux.

Vers 1800, le Consulat s'occupa de créer en province des écoles de musique, succursales du Conservatoire de Paris. C'est ainsi que nous trouvons une lettre du préfet Charles Delacroix au ministre de l'Intérieur, en réponse à sa demande de renseignements.

Marseille, le .. floréal an IX de la République.

CITOYEN MINISTRE,

D'après votre rapport sur l'instruction publique qui me demande de le renseigner sur la nécesssité de créer à Marseille une École spéciale de musique, je me suis occupé des moyens de réaliser dans cette ville le Conservatoire que vous voudriez y voir établir, comme pour les six villes de France de second ordre.

La grande population de Marseille a un goût particulier pour la musique qui s'y manifeste de jour en jour davantage.

Je propose d'appeler le conservatoire « Odéon » et de l'installer dans le local des Bernardines.

Les dépenses pour cet établissement sont évaluées à environ 20.400 francs qui seront compensés par nne recette de 20.900 que doivent rapporter cinquante concerts annuels dans une salle préparée à cet effet dans le dit local des Bernardines ; et où rien ne sera négligé pour ajouter à la réputation dont jouissait autrefois l'établissement florissant de l'Académie de musique.

Je propose comme directeur de l'Odéon, le citoyen L***, qui est en ce moment directeur des Octrois à Arles, et qui est recommandé par la famille Bonaparte. Il sera alloué au directeur un traitement annuel de 5.500 francs.

Le Préfet : Charles DELACROIX (1).

(1) Archives départementales. Série T. 9.

Nous ignorons pourquoi il ne fut pas donné suite à ce projet séduisant, et ce qu'il advint de ce directeur des octrois dont la famille Bonaparte voulait — on ne sait par quelle analogie de connaissances techniques — faire un directeur de conservatoire de musique.

Sans doute cette tentative fut ébruitée, car le 19 février 1808 « des artistes connus depuis longtemps à Marseille par leur talent dans l'exécution et l'enseignement de la musique » envoient à M. le Conseiller d'Etat, Préfet des Bouches-du-Rhône, un projet de conservatoire appelé *Académie de musique*.

« L'utilité d'une semblable institution, dit la requête, se présente d'elle-même, et il n'est pas de succès qu'on ne puisse en attendre dans une ville qui a fourni tant d'artistes célèbres, et où se trouvent des amateurs dont le nombre et les talents attestent le goût des habitants pour le plus beau comme pour le plus agréable des arts. »

Les demandeurs ajoutent que, pour le violon, on suivra l'enseignement des méthodes de Baillot, Kreutzer et Rode, et que cette académie pourra être installée dans le Lycée. A cause du choix de ce local, le projet ne fut point pris en considération. Il était signé de trois musiciens professionnels marseillais : Aimon, Capry et Hill (1).

Depuis 1807, par un décret impérial du 3 mars 1806, Napoléon, qui était toujours à la recherches des belles voix, avait fondé à Paris un *Pensionnat Gratuit de musique de chant* attenant au

(1) Archives départementales. Série T. 9.

Conservatoire de Paris. Ce pensionnat devait servir à instruire les jeunes gens des deux sexes indiqués au Gouvernement, par le préfet, et à la suite d'un examen, comme étant doués des plus belles dispositions pour le chant et la déclamation lyrique et dramatique.

Le Pensionnat gratuit.

A cet effet, à partir de 1807, il fut lancé dans les six villes de second ordre de France un appel aux jeunes musiciens des deux sexes, aptes à remplir les conditions du concours, pour les engager à se faire inscrire au bureau du secrétariat de la mairie de leur localité.

Au concours de 1809, nous trouvons nommés à Marseille, par un arrêté préfectoral, pour faire partie du jury d'examen, les sieurs Penna, Legrand (1), Delattre (2), artistes musiciens, Vin-

(1) Legrand (Pierre), pianiste, organiste et compositeur, devint en 1780 maître de musique du Grand-Théâtre et de la Société des Concerts Thubaneau. Il avait succédé dans ses fonctions à Rey, qui fut depuis chef d'orchestre à l'Opéra de Paris ; et il y fut remplacé par Parent du Grand-Opéra. Cet artiste avait acquis dans le midi de la France une assez grande notoriété comme compositeur. Il a écrit des ouvertures et des marches pour orchestre, des motets à grand chœur et des messes. En 1783, il fit chanter à la Société des Concerts l'*Hymne des Lys*, cantate ; et en 1792, des chœurs qu'il avait composés pour l'*Athalie* de Racine. Le 20 pluviose an IX, il fut reçu membre de l'Académie de Marseille dans la section de musique que venait de former cette compagnie. Il mourut en 1809 à Marseille.

(2) Delattre, Joseph-Marie, né à Marseille en 1751, étudia d'abord en vue d'entrer au barreau ; mais il quitta de bonne heure cette voie pour se livrer à la musique. Il devint chef d'orchestre du Grand-Théâtre et des Concerts Thubaneau qu'il dirigea pendant très longtemps. Il acquit aussi un beau renom comme professeur de chant, d'harmonie et de violoncelle. Il eut pour élèves la célèbre cantatrice Mme Saint-Aubin,

cens, Greling et L. Aimon (1), amateurs. Cette commission de musiciens n'estima sans doute pas qu'il y eût lieu d'envoyer souvent à Paris des sujets bien doués. C'est à peine si nous trouvons de temps en temps un chanteur désigné par ce jury. Comme le voyage à Paris est laissé, aux termes mêmes de la décision ministérielle, aux frais des parents, le candidat choisi ne peut généralement pas se procurer les fonds pour effectuer ce voyage. Alors commence entre la Préfecture de Marseille et les bureaux du ministère de l'Intérieur, à Paris, un échange de lettres, de paperasses ; d'incroyables allées et venues, qui prolongent un temps indéfini la solution de cette affaire et retardent pendant des mois l'envoi du candidat au pensionnat gratuit.

Marseille, du reste, malgré des avis répétés, n'envoya pas à Paris quantité d'élèves au pensionnat gratuit du Conservatoire — depuis les temps sont bien changés — et demeura ainsi, jusqu'à la fin de décembre 1821, privée d'une école spéciale de musique, alors qu'elle possédait déjà une école de dessin brillante, sous la direction d'Aubert.

Mme Nathan-Treillet, le compositeur Reymonenq. Il fut reçu membre de l'Académie de Marseille en même temps que Legrand. Delattre mourut à Marseille en 1831.

(1) Aimon, Esprit, né à Lisle (Vaucluse) en 1754, était un bon violoncelliste. Il dirigea quelque temps la musique du comte de Rantzau, ministre du Danemarck, qui s'était établi dans le comtat ; puis il vint se fixer à Marseille, où il vécut plusieurs années. Cet artiste a composé des quatuors et des quintettes pour instruments à cordes, et un opéra de circonstance, l'*Autel de la Patrie*, représenté à Marseille pendant la Révolution. Il mourut à Paris en 1828.

Cf. Al. Rostand : Supplément à la *Biographie Universelle des musiciens*.

Nouvelle tentative pour la création d'une école de musique.

Pourtant bien des professeurs de musique commençaient à s'agiter et à se mettre en avant pour fonder la nouvelle école. Parmi les demandes adressées au maire ou au préfet, dans le but d'en obtenir la direction, nous extrayons le curieux rapport suivant, malheureusement non signé :

Il n'est pas douteux que la température des climats méridionaux n'influe beaucoup sur le développement des organes gutturaux.

En France, ces dispositions à la flexibilité du gosier appartiennent plus particulièrement aux Provençaux, Languedociens, Gascons. Le langage y est en quelque sorte cadencé, et c'est sans doute ce qui fait naître l'idée de les employer à la pompe des cérémonies religieuses. Les principales collégiales de ces provinces entretiennent un corps de musique auquel était attachée une maîtrise, c'est-à-dire une école d'enfants de chœur entièrement à la charge du Chapitre. C'est de ces écoles que sont sortis la plupart des artistes qui se sont distingués.

Marseille avait deux collégiales. Chacune entretenait un corps de musique et douze enfants de chœur. Les Champein, les Rey, les Mille furent élèves dans ces écoles.

La multiplicité des chapelles de pénitents donnait aussi l'occasion d'exercer des voix déjà formées, beaucoup de chanteurs, mais peu de musiciens.

Ces établissements n'existent plus et ne peuvent se rétablir.

Pour former des chanteurs, il faut la réclusion des élèves, la séparation absolue avec leur famille et un régime particulier. S'il s'agit de former une école complète de musique, il paraît qu'il faudrait y admettre des femmes. Cette réunion des deux sexes aurait son

utilité, mais aussi ses inconvénients. L'opinion publique la repousserait peut-être, quoiqu'il fût possible d'en prévenir les dangers ; le principal obstacle serait de trouver un local convenable.

Mais cette administration gratuite devra user d'une grande sévérité pour la conservation des bonnes mœurs. Toute idée d'une destination mal famée doit en être bannie, et la conduite de ces filles d'autant plus surveillée qu'elles seront fréquemment exposées aux dangers de la séduction, en se présentant en public pour faire connaître leur talent.

Il conviendrait donc, pour les maintenir dans les principes de sagesse qu'on aura l'*attention* (*sic*) de leur inspirer, de leur présenter en perspective un établissement honnête pour prix de leur bonne conduite pendant la durée de leur instruction.

Cet établissement, on le leur procurera en leur donnant une petite dot augmentée du produit de leur travail, car l'étude de la musique ne pouvant employer tout leur temps, il convient qu'elles s'occupent des ouvrages de leur sexe.

Des talents, de la vertu, une petite dotation seront toujours appréciés (1).

La moralisation et la dot obtenues par le Conservatoire, voilà des idées qui ne sont pas banales. Au reste, elle n'est pas banale non plus la rédaction de ce rapport que nous avons reproduit *in extenso* pour n'en pas diminuer le naïf optimisme. Il y avait des âmes candides au commencement du XIX[e] siècle !

Marseille, que la longueur du blocus continental ruinait entièrement et dont le port, au dire de Méry, n'hospitalisait plus à la fin de l'Empire qu'un

(1) Archives départementales. Série T. 9.

seul navire; Marseille comptait encore de jeunes hommes disposés à des plaisanteries et au jeu de l'amour. Si dans les salles de spectacle, la grande mode voulait que l'on jetât des pois fulminants, au moment des situations les plus dramatiques, les amoureux continuaient d'aller, avec accompagnement de violons, de guitare, chanter sous les fenêtres, la veille des fêtes de Marie ou de Rose. Et pendant les belles nuits d'août, le long des rues tortueuses de Marseille, le galoubet et le tambourin évoquaient les joies des danses pastorales, et le souvenir idyllique des premiers aveux.

CHAPITRE VI

I. MARSEILLE EN 1821. — II. LE MOUVEMENT MUSICAL DEPUIS LA RESTAURATION. — III. CRÉATION DE L'ÉCOLE SPÉCIALE GRATUITE DE MUSIQUE. LE DIRECTEUR BARSOTTI. — IV. PREMIÈRE PÉRIODE, DE 1821 à 1842.

Marseille en 1821.

On venait d'apprendre en France la mort de Napoléon à Sainte-Hélène. Paris s'agitait dans les complots; Bérenger faisait des chansons. Marseille avait ressenti, plus qu'aucune autre ville, l'effet des grandes crises politiques qui avaient ébranlé l'Europe. « On avait vu périr tant d'hommes, tant de choses, tant de principes, tant de systèmes dans le grand naufrage des partis, que l'on ne se rappelait qu'avec effroi les épouvantables malheurs de la vie publique. » Les Marseillais, avides de repos, revenaient enfin vers les plaisirs de la vie sociale et privée.

Marseille, dont la population allait croissant, malgré la dureté des temps passés, comptait alors 120.000 habitants. Deux administrateurs dévoués et aimant les arts étaient à sa tête : le comte de Villeneuve et le marquis de Montgrand. Le port voyait renaître, peu à peu, son animation et son trafic. Parmi les nombreuses industries qui, de

tout temps, contribuèrent à sa vitalité commerciale, il y avait quatorze manufactures qui travaillaient le corail. La typographie rivalisait glorieusement avec celle de la capitale.

Marseille était redevenue très religieuse ; « On solennise en 1821, avec une piété sans exemple, la fête séculaire pour la cessation de la peste de 1720, le 29 juin ; la sérénité du ciel lui prêtant un nouvel éclat » (1).

Les Marseillais de toutes les classes et de toutes les conditions suivent en corps les processions ; et les fils de ceux qui chantèrent *la Carmagnole* entonnent maintenant, pleins d'exaltation, des cantiques d'action de grâce. Micoulin, l'ardent révolutionnaire, qui sauva de la destruction le vieil Hôtel-de-Ville, fait aujourd'hui sa partie au lutrin, le jour des services religieux, à l'église Saint-Théodore, et finit sa vie en composant plusieurs morceaux de musique sacrée. Du reste, les journaux bien pensants ne manquent pas de nous dire « que Marseille marque beaucoup d'attachement à la cause des Lis » (2). Les missions, que la Congrégation avait envoyées en province pour catéchiser le peuple et, sous prétexte de réveiller la foi religieuse, pour préparer le monopole de l'enseignement, avaient fait à Marseille de fervents prosélytes.

Cependant quelques esprits libéraux, au premier rang desquels il faut placer Rabbe, Barthélemy, les frères Méry, protestaient dans les journaux le

(1) CHARDON. *Almanach historique*, 1822.
(2) *Journal de Marseille et des Bouches-du-Rhône*, 1822.

Phocéen et le *Caducée* avec des violences un peu voltairiennes. Leurs voix étaient bientôt étouffées par le gouvernement de Louis XVIII. La littérature et la critique occupaient les feuilles du temps. Malgré l'organisation nouvelle que l'homme de lettres distingué Jauffret avait donnée à la Bibliothèque dans son installation à l'ancien couvent des Bernardines, sept cabinets littéraires, placés dans divers quartiers de la ville, étaient assidûment fréquentés. Celui des frères Camoin était le rendez-vous de l'élite. On y lisait les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, de J. de Maistre ; les premiers essais de Victor Hugo et les *Méditations* de Lamartine ; Paul-Louis Courrier, et le *Gouvernement Représentatif* de Guizot.

Le *Journal de Marseille et des Bouches-du-Rhône* nous apprend qu'un jeune compatriote, Adolphe Thiers, vient d'être reçu avocat à Aix ; et dans ce même numéro, à la rubrique mode : « que les jeunes femmes portent le chapeau de paille à cabriolet formant auvent sur le front qu'ornent deux bouquets de frisettes sur chaque tempe, la bride du chapeau s'attachant au cou ; que les écharpes bayadères et les cachemires longs, avec la pèlerine échancrée à quatre pointes sont très bien portés. Qu'on voit beaucoup de ceintures en ruban ponceau, avec, par derrière, une triple rosette ayant au milieu une boucle d'acier taillée à pointes de diamant ; et que les couleurs les plus à la mode sont celles de *souris effrayée* et de *crapaud amoureux* ».

Le Grand-Théâtre depuis la Restauration.

Pendant que « le sieur Strieu, facteur d'instruments à vent, a l'honneur de prévenir le public qu'il tient et fabrique tout ce qui a rapport à son état, et qu'il espère, par ses soins et la modicité de ses prix, mériter la confiance des personnes qui daigneront la lui accorder, en le visitant à sa demeure, rue du Grand Puits, n° 15 » (1) ; un marchand de musique et de piano, du nom de Boisselot, installé à Montpellier, passait alors de temps en temps dans notre ville, avant de s'y installer, pour visiter sa clientèle.

Les signes d'une nouvelle prospérité se montraient dans l'ascension du chiffre des affaires et des échanges commerciaux. « Depuis que la politique n'occupe plus les esprits, les spectacles sont devenus l'objet de toutes les conversations » ; mais le temps des grands spectacles est passé, disent les dilettanti. La direction Verteuil s'était vu allouer dans la saison (1817-1818) la première subvention municipale de 10.000 francs. Sa demande de subvention contenait des raisons péremptoires et dans ce goût : « Avoir laissé entrer les états-majors et les chefs de troupes soit françaises, soit alliées, le duc d'Angoulême avec sa Cour et sa suite, la duchesse de Berry, et, avant son arrivée, tout son entourage qui l'attendait ». C'était le bon temps des « resquilleurs » princiers (2).

Les ballets attiraient surtout la foule au Grand-Théâtre où on applaudissait entre temps Mlle Geor-

(1) *Le Caducée*, 5 décembre 1821.

(2) *Resquilleurs* : qui entrent au spectacle sans payer ; du provençal, glisseur, celui qui glisse.

ges et Talma. C'est dans l'année 1817 que M[lle] Lesueur, dans un moment de dépit, montra son derrière au public. Un plaisant eut l'idée, pour corser l'agitation indescriptible qu'amena dans la salle le geste de cette artiste, de lâcher à cet instant, du haut des quatrièmes, de nombreux moineaux qui s'en allèrent partout dans la salle, piaillant et becquetant.

Les mœurs au théâtre étaient aussi curieuses qu'autrefois. Il n'était pas rare de voir les acteurs raconter au public, entre deux tirades ou après un air chanté, leur différend avec la direction et le faire juge de ces démêlés. Les cabales et les cabaleurs continuaient leur mauvaise besogne, au moment des débuts. « Les débuts des chanteurs y sont toujours l'occasion de violents chutements. Tous les changements de régime politique n'ont pas modifié beaucoup les anciennes mœurs théâtrales ». Le critique du *Journal de Marseille* s'en plaint amèrement en des phrases un peu longues :

« Que dès avant la levée de la toile, le théâtre et les coulisses soient le rendez-vous de jeunes gens désœuvrés et de plusieurs ci-devant jeunes hommes plus désœuvrés encore, le public n'a rien à y voir. Mais que la toile une fois levée, cet essaim ose se montrer sur la scène même ; que des têtes indiscrètes paraissent de tous les recoins du théâtre, dans le cours d'une représentation ; que les portes soient à chaque instant entr'ouvertes par des curieux qui présentent leurs figures étranges là où ils n'ont que faire ; que des effrontés s'avancent sur la scène au point de se mêler familièrement, tantôt avec les Cyclopes, tantôt avec les

nymphes de Cythère ; qu'on ne lève jamais la toile sans voir ces ci-devant jeunes gens se sauver de tous les côtés, voilà ce dont les spectateurs ont le droit de se plaindre. Marseille, il faut le dire, est la ville de France où l'abus contre lequel nous réclamons est invétéré. »

Des polémiques de presse eurent lieu souvent à cette époque entre le *Journal de Marseille* et le *Caducée*. Les critiques se reprochent « d'aller prendre leur inspiration dans les coulisses, de chercher à se populariser en établissant parfois leur camp d'observation dans (*sic*) le péristyle, et plus souvent hors de la porte extérieure, au milieu des décrotteurs à la cire luisante et des marchands de contremarques. (1). »

Malgré tout, les Marseillais venaient de faire, quelques années auparavant, des ovations empressées à l'auteur de *Joseph en Égypte*, de passage à Marseille. Un critique écrivait dans son enthousiasme : « Cette musique qui sent le palmier ». Le vieux maître Méhul constatait, deux mois avant sa mort, que le peuple marseillais « si extrême en tout » savait rendre hommage au génie et au talent. La facture savante des *Deux Journées* de Chérubini, l'inspiration dramatique du *Fernand Cortez* de Spontini, le charme de la *Joconde* de Niccolo furent longuement applaudis ; Boïeldieu était tout à fait consacré avec son *Petit Chaperon Rouge*, ses *Voitures Versées* et son spirituel *Jean de Paris*. On voyait apparaître, pour la première fois sur l'affiche, le nom d'Hérold de qui on repré-

(1) *Journal de Marseille*. Août 1821.

sentait avec succès le premier opéra : *La Clochette.* Enfin, alors qu'en 1821 une grande inquiétude apparaissait dans le monde des théâtres sur l'incertitude de la saison prochaine, alors qu'on se demandait si la nouvelle troupe compterait un ballet et que l'on tempêtait contre la concurrence du célèbre écuyer Franconi, qui faisait tourner toutes les têtes, un évènement musical allait se produire, gros de conséquences artistiques : le *Barbier de Séville*, de Rossini, était mis en répétitions.

Les Concerts Thubaneau.

Dans un milieu un peu fermé, on s'occupe aussi beaucoup de musique. L'ancienne Académie de musique, appelée maintenant : *Messieurs des Concerts Thubaneau* ou simplement *Messieurs du Concert*, s'est installée, — curieuse ironie des évènements — dans un ancien jeu de paume situé rue Thubaneau, qui avait servi de local pour les réunions des clubs révolutionnaires et de théâtre sous l'Empire. Cette salle est aujourd'hui transformée en établissement de bains.

C'est vers 1806 que fut fondée cette institution de musique symphonique. Nous trouvons dans les archives municipales plusieurs lettres adressées à M. le baron de Saint-Joseph, maire de Marseille, qui sont l'objet de demandes d'autorisation pour l'ouverture du Concert. « Par celle du 28 octobre 1810, l'Administration du Concert établie rue Thubaneau désire se réunir cet hiver, comme les années précédentes, pour exécuter de la musique dans son local, et procurer aux dames présentées par Messieurs les Abonnés l'agrément de la danse. »

Cette lettre est signée de Messieurs du Concert des Amateurs : de Lombardon et Rostand. En 1812, des Concerts Spirituels, renouvelés toutes les années, eurent lieu, dans la salle du Théâtre Français. Ces concerts étaient donnés par la Société de Bienfaisance, avec le concours de Messieurs du Grand Concert. Mais c'est dans la salle Thubaneau « où n'étaient pas éteints encore les accents de la *Marseillaise*, ni les échos des discours violents des clubs » que furent données les solennités musicales qui allaient révéler aux dilettanti marseillais la beauté des grandes œuvres symphoniques et, pour la première fois en France, l'épopée des neuf symphonies de Beethoven. Laissons, à ce propos, parler M. Alexis Rostand, dont on ne saurait mettre en doute l'entière bonne foi : « ... à partir de la Restauration, ce fut une véritable Renaissance. J'ai en main bien des documents relatifs à ce temps, et j'affirme que Marseille fut, plus qu'aucune autre ville en France, en avant du mouvement musical. De 1821 à 1827, toutes les symphonies de Beethoven furent exécutées et applaudies à Marseille. A ce moment, Paris hésitait encore ; car ce ne fut guère qu'en 1828 que Habeneck les imposa au public des Concerts du Conservatoire. Jusqu'en 1839, époque où prirent fin les Concerts Thubaneau, les auditions se succèdent à des intervalles très rapprochés. On y entend les symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven qui faisaient le fond de tous les programmes ; des ouvertures et pièces diverses de Mozart, Méhul, Rossini, Boïeldieu, Berton, Dalayrac, Steibel, Paër, Carafa, Vogel, Chérubini, Gluck, Weber,

Onslow, Hérold, Auber, et même Mendelssohn dont on joua, en 1830, l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* ; — des chœurs ou grands ensembles de Haydn, Kreutzer, Gaveau, Catet, Zingarelli, Chérubini, Lesueur, Mozart, Weber, Haëndel (en 1829), Meyerbeer, Schubert, Bellini, Rossini, Spontini, etc., etc. Il suffit, ajoute M. Alexis Rostand, d'énumérer ces noms et de se rappeler la place chronologique qu'ils occupent dans l'histoire de l'Art, pour faire ressortir combien les Concerts Thubaneau faisaient hardiment connaître, sans parti pris d'école, les œuvres anciennes et nouvelles (1). »

Il est indéniable qu'il y eut, dans cette manifestation de musique symphonique, un effort provincial digne d'être souligné. Mais ces Messieurs du Concert ne livraient pas leurs exécutions musicales de la salle Thubaneau à la critique. Nous n'avons pu retrouver dans les journaux de cette époque ni le moindre programme, ni le plus succinct compte-rendu de ces concerts. Nous aimons à croire que les symphonies de Beethoven, qui y furent si applaudies, l'étaient à bon escient ; pourtant nous ne pouvons répondre de la perfection de leur exécution. Certes, il y avait à la tête des Concerts Thubaneau des musiciens convaincus comme Rostand, Lecourt, d'Albrand, et d'Anthoine ; des compositeurs amateurs ou professionnels comme Macary, Vital-

(1) Alexis Rostand : *L'Art en Province. La musique à Marseille*, page 12 et 13.

Gilly (1), Auguste Vincens, de Rémusat (2) et Reymonec, qui nous rassurent un peu sur l'interprétation des œuvres des maîtres ; cependant un point noir apparaît : c'est lorsque la Société des Concerts Thubaneau, qui prêtait son obligeant concours aux Concerts Spirituels de la Semaine Sainte, était livrée à la critique du grand public et de la Presse.

« Chaque année, pendant la fermeture du Grand-Théâtre, à l'occasion de la Semaine Sainte, la Société Thubaneau donnait six séances de concerts spirituels, dont la recette était destinée aux pauvres. C'était, dit Castellan, pour les artistes du Grand-Théâtre, un dédommagement à leur mise en disponibilité ; car ces Messieurs du Concert les

(1) Gilly (Victor) appelé Vital-Gilly du même prénom de son père, né à Marseille le 4 thermidor an VIII, apprit d'abord la musique comme amateur et devint professionnel à la suite de revers de fortune. Il a été le professeur de toute une génération d'artistes marseillais et a composé plusieurs morceaux de musique religieuse, dont une messe en *la* très appréciée à son époque. Alexis Rostand dit que Vital Gilly avait une très grande facilité, qui était devenue proverbiale à Marseille : « Bien que sa facture ne fût pas supérieure, il ne manquait pourtant pas d'une certaine habileté : sa musique qui est claire et d'un sentiment doux, était estimée de ses comtemporains. »

(2) Remusat (Justinien de), né à Marseille le 24 octobre 1803, étudia sérieusement la musique en amateur. Il fut l'ami de Berlioz et organisa à Marseille le Festival donné en 1845 en son honneur Ce musicien marseillais a composé diverses œuvres dont quelques-unes sont publiées sous le nom de Staumer et parmi lesquelles il faut retenir trois trios pour piano et violoncelle, un quatuor à cordes, une sonate pour piano et violon, un *Ave verum* pour chœur et orchestre. Toutes ces pièces ont été éditées chez Gérard, à Paris. Cf. Alexis Rostand. *Biographie universelle des musiciens*, supplément T. i, page 382.

invitaient à se joindre à eux pour les faire bénéficier de six cachets. Ces Messieurs ne se bornaient pas seulement à s'assujettir à de nombreuses répétitions pour faire entendre les symphonies des grands maîtres, ils s'imposaient aussi des sacrifices pécuniaires en accordant des traitements à M. Champsaur, leur chef d'orchestre, et à M. Albrand père, leur chef de chœurs (1). »

Si, le 20 octobre 1826, nous pouvons lire dans le *Messager de Marseille* : « Cette brillante réunion, peut-être l'unique au monde », et encore, le 2 avril 1828, « que l'*Oratorio du Christ* de Beethoven a été connu et exécuté à Marseille avant de l'être à Paris, de même que sont connus le concerto de violon du même auteur, ainsi que ses symphonies dont les huit premières ont été exécutées à grand orchestre il y a cinq ans », nous relevons quelques critiques sur le Concert Spirituel donné le 30 avril 1828, par Messieurs du Concert, avec le concours des musiciens du Grand-Théâtre.

Voici le programme :

Symphonie en ré	Haydn.
Ouverture de *Fidélio*	Beethoven.
Ariodant...	Méhul.
La Clémence de Titus...........	Mozart.
Oratorio	Beethoven.

Il paraît que, pour exécuter convenablement ce programme, l'orchestre a fait plusieurs répétitions ; et le critique ajoute « il est à noter que la

(1) Castellan. *Lettre à M. Jullien, secrétaire du Conservatoire.* Imp. Samat, 1884.

plupart des Concerts ordinaires se font sans répétition, chose vraiment sans exemple, et qui tiendrait du miracle, si elle n'était prouvée de loin en loin par quelques exécutions boîteuses. Ajoutons que l'on s'est enfin décidé à conduire la symphonie et les ouvertures à la partition, condition indispensable et que nos instruments à vent avaient réclamée depuis longtemps (1). »

Il est à craindre que nos doutes sur la parfaite exécution des œuvres symphoniques données aux Concerts Thubaneau soient un peu justifiés. Comment a-t-on pu conduire jusqu'alors les symphonies et les autres œuvres musicales sans partition ?

Et que dire de la réflexion suivante qui paraît être une vérité de la Palice : « Il faut toujours ne confier une partie d'instrument à vent qu'à celui qui l'a répétée. » Il paraît que cela avait moins d'importance pour les instruments à archet. Quelques-uns de ces Messieurs venaient donc, sans répéter, exécuter les symphonies de Beethoven aux Concerts ?

Après une analyse de la Symphonie Héroïque, le critique termine ainsi : « L'exécution a été généralement bonne, le menuet et le finale ont été parfaitement dits. Nous ne dirons rien de la marche funèbre, puisque, malgré l'effet prodigieux qu'elle a produit à la répétition, on a cru devoir la passer cette fois dans la crainte d'être trop long (2). »

Oh ! Oh ! Messieurs du Concert, couper la

(1) *Le Messager de Marseille*, avril 1828.
(2) *Le Messager de Marseille*, 2 avril 1828.

marche funèbre de l'Héroïque de crainte d'être trop long ! Il est vrai que, comme circonstance atténuante, vous étiez d'un temps où ces choses n'avaient pas grande importance. C'est égal, nous comprenons difficilement la Symphonie Héroïque privée de sa marche funèbre ! Au commencement du XIX[e] siècle, c'est certain, on coupait sans malice; on amputait Mozart et Beethoven pour les rendre plus accessibles à tout le monde. Castil-Blaze, après avoir enlevé des actes entiers de Mozart et de Weber, faisait dans ces chefs-d'œuvre des tripatouillages abominables, y soudait des morceaux de sa composition qui étaient, paraît-il, fort bien reçus du public. Vraiment, il faut dire à la louange des temps présents, que la pensée intégrale des maîtres nous est autrement chère ; et qu'après avoir perdu beaucoup de religions, nous avons acquis au moins celle du respect qu'on doit professer pour les productions du Génie.

Le concours des Messieurs du Concert était depuis longtemps assuré pour les œuvres de charité et de bienfaisance. Aussi, le *Journal de Marseille* nous apprend que la Société de « Bienfaisance a tenu, le dimanche 14 février 1817, sa séance publique à laquelle assistait M. le Préfet des Bouches-du-Rhône, et que Messieurs les Amateurs du Grand Concert ont exécuté une *symphonie* dans la salle du musée ». Au Concert Spirituel, donné au profit des pauvres, « un amateur marseillais de première force a exécuté un solo de basson (1). »

Voici une belle manifestation artistique ; il faut

(1) *Journal de Marseille*, mars 1821.

l'accueillir avec éloges : « La Société de Messieurs les Amateurs, renforcés par nos plus habiles professeurs, a exécuté, à grand orchestre, la messe de *Requiem* de Mozart (20 janvier 1820) (1). » Telle est encore la teneur d'un programme de concert donné, en 1821, à la salle Thubaneau ;

Ouverture des *Mystères d'Isis*. ...... Mozart.
Symphonie n° 42.......................... Haydn
Rondo de Concerto pour le violoncelle,
exécuté par M. Lambert............ Romberg.

« Lors du passage de la princesse d'Angoulême à Marseille, en 1822, les Sociétaires du Concert Thubaneau prêtèrent leur concours à la représentation de gala qui fut donnée en son honneur, par l'exécution d'une *cantate* avec chœurs, qui avait été composée par un des sociétaires, M. Auguste Vincens (2). »

Les musiciens du Grand Concert se font surtout

(1) *Journal de Marseille*, compte rendu du 22 janvier 1820.

(2) Vincens, Auguste, né le 5 novembre 1779, a cultivé la musique avec passion en amateur — titre qui n'avait pas, il y a un siècle, la signification que nous lui donnons aujourd'hui, puisque ces Messieurs du Concert Thubaneau paraissaient, ainsi qu'Auguste Vincens, y tenir beaucoup. Ce musicien — assureur maritime de profession - a composé plusieurs morceaux de musique religieuse édités à Paris, des ouvertures à grand orchestre, trois romances, avec accompagnement de piano et de harpes (Boisselot, éditeur), etc., etc. Auguste Vincens mourut comme Demazures, au champ d'honneur, frappé d'une attaque d'apoplexie, en dirigeant une messe en musique dans l'église de Saint-Victor, le 7 février 1836. Auguste Vincens avait été reçu membre de l'Académie de Marseille en même temps que le professeur d'harmonie Macary, en 1827. Cf. Al. Rostand. *Biographie Universelle des Musiciens. Supplément*, t. ii, p. 630.

entendre dans les églises où ils apportent leur concours aux *Te Deum* officiels et aux grandes fêtes religieuses. Cherubini est leur auteur de prédilection. On exécute, le 21 janvier 1821, à Saint-Martin, le *Requiem* de ce compositeur, et, l'année suivante, à la cathédrale. sa *Messe* à grand orchestre. Cette fois la critique intervient pour se plaindre d'un détail d'orchestre. « Il serait à désirer que l'administration du Concert veillât à ce que chaque artiste se munît d'un alto pour exécuter les passages qui doivent être joués sur cet instrument (1). » Lorsque la Société des Portefaix fait célébrer une messe pour le repos de l'âme de Louis XVIII, elle s'adresse encore à la Société des Concerts Thubaneau, qui exécute le *Requiem* de Cherubini. Enfin, en 1825, en l'honneur de la fête de Sainte-Cécile, on entend, du même auteur et pour la première fois à Marseille, dans la cathédrale, la très belle *Messe du Sacre de Charles X*.

Les artistes d[e] passage Rode. Lafont Rhein, Bohrer Liszt

« Quand un artiste éminent venait à Marseille, il était sûr de trouver, grâce à la salle Thubaneau et à la Société du Concert, une des meilleures salles de la ville mise sans frais à sa disposition, une réunion d'élite pour se faire entendre et le concours de l'excellent orchestre de la Société, ce qui rendait d'autant plus productive pour l'artiste cette gracieuse hospitalité (2). » C'est ainsi qu'on entendit, en 1818, dans cette salle, le violoniste Lafond qui, après avoir joué du violon, y chanta d'une jolie voix plusieurs romances fort goûtées.

(1) *Journal de Marseille*, janvier 1822.
(2) Castellan. Loc. citée.

Le violoniste Rode plut beaucoup par le classicisme de son jeu. A l'issue de son concert, il fut retenu pour jouer le *quatuor* de Beethoven, œuvre 59, chez le docteur Rossi, avec Lecourt, Pignatel et Lambert comme protagonistes. Le pianiste Rheine vint ensuite. Mais de tous ces virtuoses, aucun ne produisit autant d'impression que le pianiste Liszt, à peine âgé de 14 ans, lors des trois concerts qu'il donna dans la salle Thubaneau et qui comptèrent comme autant de journées sensationnelles : (8, 11 et 12 avril 1825). Quand le jeune prodige exécuta le *Concerto* de Hummel, il vit son piano couvert de fleurs; et déjà il connut les ovations délirantes qui devaient faire à sa carrière artistique une sorte de voie triomphale semée d'adorations féminines. Liszt, enfant, fut déjà le dieu du jour. On ne parlait que de lui à Marseille ; et il fallut le succès colossal qu'obtinrent cette année les Montagnes Russes à leur première apparition, pour atténuer les souvenirs émotifs laissés dans notre ville par l'enfant virtuose.

(L'école spéciale de musique de Marseille. 1821)

Après avoir légèrement empiété sur les années, et dans le dessein de fixer mieux le caractère de la Société des Concerts Thubaneau, nous faisons retour en 1821 pour dire l'histoire du Conservatoire de musique.

Marseille possédait depuis fort longtemps une Société de Bienfaisance administrée par des notabilités marseillaises désintéressées et actives. Cette société, dont le siège était rue de la Guirlande, avait aussi dans ses attributions le bureau des écoles d'industrie. En 1810, elle y adjoignit une École de musique.

« Fondée par la Société de Bienfaisance, l'École de musique a le double but de donner aux élèves une bonne éducation et d'y joindre les principes d'un art utile ou agréable. Cet établissement est destiné à recevoir des enfants de bonnes familles tombées accidentellement dans l'indigence, et hors d'état de leur donner une éducation. Ces élèves sont au nombre de douze. Ils sont tous externes. Ils sont instruits dans l'art du chant par un maître de musique, en même temps qu'ils font leur éducation au collège. Les élèves sont admis au concours. Lorsqu'ils sont en état de faire leur partie dans les chœurs, on les emploie aux concerts, dans les cérémonies religieuses, partout où ils sont appelés, à l'exception des théâtres; moyennant une rétribution qui est fixée moitié pour la société, moitié pour les élèves (1). »

A partir de l'année 1819, un échange actif de communications s'établit entre le ministre de l'Intérieur, le préfet et le maire de Marseille pour la création d'une école de musique.

« Dans le courant du mois de décembre 1819, Son Excellence le Ministre de l'Intérieur signala au préfet l'utilité qu'aurait à Marseille la fondation d'une Ecole de musique : Les voix du Midi sont très belles, disait le Ministre, et il convient de cultiver ces dispositions naturelles. Le préfet donna communication de cette lettre au Conseil municipal en l'autorisant à prendre une délibération à ce sujet (2). »

(1) Archives Départementales. *Rapport du bureau de Bienfaisance* (16 avril 1817).

(2) Comte de Villeneuve. *La Statistique des Bouches-du-Rhône*, 3e volume.

A la suite d'un projet de l'État qui évalue à 80.000 francs les dépenses inhérentes à la création d'un conservatoire de musique, la Ville refusa de grever son budget d'une somme aussi considérable; et dans sa séance du 17 mars 1820, le Conseil municipal vota pour le prochain exercice l'allocation des 5.000 francs annuels, accordés à l'École de musique établie par la Société de Bienfaisance.

C'est à ce moment que vint se fixer à Marseille un professeur de piano qui, après s'être fait applaudir dans un concert où assistait l'élite de la société marseillaise et s'être fait apprécier à l'église des Réformés comme organiste, avait vite acquis une belle clientèle d'élèves. Ce musicien du nom de Barsotti eut, comme compositeur, une certaine notoriété en publiant chez Sterz, lithographe de la préfecture, trois romances avec accompagnement de piano, dont le chant était agréable. Il était né à Florence, comme ses illustres compatriotes Lulli et Cherubini, et il en conserva lui aussi, au reste, toute sa vie un accent italien fort prononcé. Il joignait à de grandes qualités diplomatiques l'art de savoir se servir de toutes les circonstances opportunes pour arriver à ses fins. Là où tant d'autres avaient échoué, il sut réussir. Barsotti avait dû quitter son pays natal à la suite de la déchéance de la famille des Bourbons d'Espagne chez laquelle il était maître de chapelle. Il professa pendant quelque temps le piano à Nice. Il se maria dans cette ville avec une de ses élèves, fort jolie personne, appartenant à une des familles les plus honorables de la localité et qui avait de nombreux parents à Marseille. C'est

sans doute sur les instances de sa femme qu'il vint s'établir à Marseille. Maigre, petit de taille, les yeux extraordinairement vifs et intelligents, habillé, encore longtemps après que la mode en fût passée, d'un pantalon de nankin et de l'habit bleu à boutons d'or, Barsotti, qui était dévoré d'une fébrile activité, réussit à démontrer aux autorités locales, en ce moment fort bien disposées, la nécessité, pour notre ville, de la création d'une véritable École de musique, se substituant à l'enseignement incomplet que la Société de Bienfaisance donnait à ses élèves.

Les propositions et vues de Barsotti, au sujet d'un projet d'établissement d'une école gratuite de musique, présentées au préfet et soumises à la délibération du Conseil communal dans sa séance du 6 juillet 1821, furent renvoyées à une commission spécialement nommée à cet effet (1).

Barsotti était agréé en principe comme directeur. Ce diable d'homme avait déjà fait agir des influences décisives à la préfecture et à la mairie. Nous le verrons ainsi toute sa vie évoluer en profond politique et demeurer à la fonction de directeur du Conservatoire pendant trente ans — ce qui n'est pas banal — malgré « le caractère ombrageux qui lui faisait voir un ennemi dans chaque figure », suivant l'expression de son ami, le musicien Castellan.

Les lettres et prospectus de Barsotti furent examinés dans la séance de la Commission municipale, et un de ses membres fut chargé de faire

(1) Archives municipales. Série R^1 (cartons).

sur cette question un rapport approbatif pour être soumis au Conseil. Nous avons pensé, en écrivant l'histoire du Conservatoire, que ce rapport, qui décidait de sa création, méritait d'être reproduit. Un autre motif nons a décidé. Il était curieux de donner ici *in extenso* la prose incohérente parfois, le ton ampoulé, la phraséologie grandiloquente, la prétention scientifique et littéraire qui appuient les arguments spécieux de son auteur. Pourtant le rapport dut paraître fort beau aux édiles de 1821. Fâcheusement, nous ignorerons toujours le nom du rapporteur.

Armons-nous de patience :

« Messieurs,

« La musique nous charme tout naturellement. C'est un goût aussi ancien que le monde, aussi répandu que le genre humain. Ses prodiges sont consacrés par les traditions de tous les peuples, exaltés par les chants des poètes de tous les âges. L'attrait de la céleste harmonie arracha les hommes grossiers de la vie sauvage, en les réunissant autour de la Lyre d'Amphion, d'Orphée et de Linus; dès lors, la civilisation devint un besoin pour des âmes d'où les douces émotions avaient chassé la rudesse et la barbarie. Et comment vous étonner de ces merveilles, lorsque l'examen de la structure du corps humain démontre que la nature en a disposé toutes les parties dans le dessein d'une organisation harmonique !

« En effet, les nerfs qui tapissent le fond de l'oreille pour servir d'organe au sens de l'ouïe, étendent leurs ramifications de toutes parts dans le cerveau qui est le siège de l'imagination et de l'intelligence; au fond de la bouche où est l'organe de la voix; dans le cœur qui

est le principe des affections et des sentiments. Ces fibres sont d'un ressort très prompt, et dans la tension convenable pour être ébranlés au premier mouvement de la membrane acoustique, à peu près comme les cordes d'un clavecin au premier branle des touches qui leur répondent. Ainsi, par cet enchaînement merveilleux, toutes les facultés d'un homme sont à la fois excitées par la musique. Ne pourrait-on pas dire, enfin, que le Créateur lui-même a voulu nous initier aux mystères du « bel art »?

« Puisque le gage d'alliance de la Terre et du Ciel, l'Iris, qui paraît pour annoncer le calme qui suit l'orage, est une image musicale. Plusieurs traditions de l'antiquité attestent que le secret de ce magnifique spectacle avait été révélé aux hommes bien des siècles avant que Newton eût démontré par ses expériences d'optique que les sept couleurs de l'arc-en-ciel occupent dans la bande colorée des espaces qui sont entre eux dans la même proportion que les intervalles des sept tons de la Musique.

« Mais, objectera-t-on, peut-être, que la musique n'est qu'un délassement agréable. La munificence de la ville qui s'applique à rendre accessible à tous l'étude des sciences utiles, doit-elle s'occuper des arts frivoles? La réponse me paraît facile.

« L'objet de la musique est double; elle ne veut pas plaire seulement à l'oreille, qui est son juge naturel, elle veut plaire aussi à la raison qui préside essentiellement aux jugements de l'oreille; et par les plaisirs qu'elle cause à l'une et à l'autre, elle veut exciter dans l'âme les mouvements les plus capables de ravir toutes ses facultés. Aussi, la musique faisait-elle partie de l'étude des disciples du sage Pythagore. Il s'en servait pour exciter l'esprit des actions louables.

« Voyez Égiste, lorsqu'il veut entraîner au crime l'épouse d'Agamemnon, vainement épuise-t-il les sé-

ductions, les artifices, les menaces. Tant que Clytemnestre entend les accords d'une lyre savante, son âme, enflammée de l'amour de la vertu, reste inébranlable. Mais que le perfide Égiste parvienne à éloigner le chantre divin, aussitôt la couche royale sera souillée et le magnanime Atride tombera sous le fer assassin.

« Un ancien auteur nommé Aristide, fameux par un excellent traité de musique, lui donna une fin encore plus noble : c'est de nous élever à l'amour du beau suprême. Nous convenons que la plupart des amateurs de musique ne s'élèvent pas si haut; mais pour apprécier l'importance de cette science, il faut reconnaître qu'elle tient en même temps à la morale, à la physique et aux mathématiques.

« Dans la morale, elle s'éclaire par l'étude si difficile du cœur humain et des passions dont elle doit retracer fidèlement les mouvements et le langage.

« Ses rapports avec la physique embrassent la production et la durée du son harmonieux, les vibrations des corps sonores qui le rendent, celles de l'air qui le transmettent ; enfin, le mécanisme de l'impression qu'en reçoit l'oreille.

« Comme science mathématique, où l'a définie la géométrie des sons. Aussi des hommes dont le puissant génie a plané sur toutes les sciences mathématiques, les Newton, les Lagrange, les Culer, les Bernonville, les Liebnitz et tant d'autres, ont-ils consacré leurs méditations les plus profondes à la théories des sons ? C'est pour résoudre les difficultés dont cette branche de la physique est hérissée qu'ont été faites, peut-être, les plus belles applications de l'analyse mathématique.

« Tous les secrets de l'harmonie ne sont pas encore pénétrés, même après les profondes recherches de Rameau, de Jean-Jacques Rousseau, de Diderot et de

d'Alembert. Et ce serait une science illustrée et agrandie par ces immortels travaux que l'on flétrirait du nom de futilité ! Non, messieurs, vous ne voudrez pas déshériter nos compatriotes de la gloire dont les Grétry, les Daleyrac, les Monsigny, les Méhul ont fait briller notre scène ; et d'ailleurs, resteriez-vous indifférents quand on vous propose d'agrandir et de perfectionner les éléments de ces majestueux concerts qui relèvent si bien la pompe des cérémonies religieuse ?

« Il reste enfin, messieurs, à vous exposer une considération qui se rattache à la haute politique et aux vues sages du Gouvernement dont il appartient à M. le Préfet de se rendre l'interprètre éclairé. Il est incontestable qu'une impulsion aussi générale qu'irrésistible a été imprimée aux esprits. Ce mouvement redoutable ne pourrait être comprimé sans acquérir une nouvelle énergie ; mais un gouvernement habile sait s'en emparer pour le diriger vers la gloire et la prospérité de la Patrie.

« Trop longtemps la noble ardeur des Français s'est consumée sur les champs de bataille. Des désastres sans exemple, comme nos succés, nous en ont fait cruellement expier la gloire. C'est maintenant vers les Arts et la Paix qu'un gouvernement réparateur veut tourner le génie d'un peuple naturellement passionné pour tous les genres de gloire. Ainsi, l'histoire nous montre deux grands modèles éternels dans l'art si difficile de gouverner les hommes, s'emparant de l'activité des esprits longtemps agités par les discordes civiles, pour les diriger vers les sciences et les arts. L'immortel éclat qu'ils répandirent confondit dans un sentiment commun d'émulation toutes les ambitions, naguère si redoutables au repos de l'État ; et le nom d'Auguste et de Louis XIV, imposés par l'admiration des contemporains à deux des grands siècles qui font

époque dans l'histoire de l'esprit humain, sont parvenus à la postérité entourés du souvenir et du prestige des grands hommes dont ils surent enflammer le génie. Il était digne du monarque qui nous gouverne de faire revivre ces grands exemples. Son goût exquis protège les arts. Sa munificence les encourage. Il est secondé dans ses nobles efforts par les princes du sang.

« Est-ce vous qui refuserez de suivre une impulsion qui tend à la gloire et à la tranquillité de notre Patrie ? Non, Messieurs ; jaloux de justifier le suffrage auguste qui a assigné le rang de Marseille dans une cérémonie à laquelle tous les cœurs français ont formulé leurs vœux et l'espérance de l'avenir, vous ne voudriez pas rester en arrière de Rouen, de Toulouse et d'autres villes de moindre importance où fleurissent déjà les écoles de musique. La gaieté des Provençaux, leur organisation non moins heureuse que celle de leurs voisins qui, tombés depuis des siècles dans la dégradation politique, n'ont pas cessé d'être illustres par l'éclat des arts. Ces dons précieux, disons-nous, ne demandent pour fructifier qu'une culture dont les frais modiques ne seront pas à la charge de la ville. Monsieur le Préfet nous a assuré qu'il y a tout lieu d'espérer que le Ministre de l'Intérieur accorderait les encouragements propres à donner à la nouvelle école tout le degré d'importance et de considération dont cet établissement pourrait être susceptible ; et, en effet, les instances réitérées de son Excellence attestent l'intérêt du Gouvernement pour le projet qui nous est soumis.

« En conséquence, votre commission a l'honneur de vous proposer d'allouer annuellement 1.500 francs pour favoriser l'établissement d'une Ecole de musique. Vous ne regretterez pas ce sacrifice, Messieurs, pour faciliter à vos concitoyens l'étude du bel art de la

musique, si éminemment propre à diveritr les passions orageuses de la jeunesse, à charmer les soucis de l'âge mûr, à ranimer les souvenirs de la vieillesse, et à chasser enfin les discordes par les émotions les plus délicieuses (1). »

— Mais quel était cet édile si bien inspiré? s'écrie Augustin Fabre, cherchant à connaître le nom du rapporteur? « On avait, en 1822, l'horreur de la publicité », ajoute le patient auteur des *Rues de Marseille,* — constatons en passant que les temps sont bien changés — « et les procès-verbaux des séances se taisaient toujours sur le nom du rapporteur, et ne le désignaient que par cette formule invariable : *Un membre.* »

« Quel était donc le rapporteur qui trouva le moyen de parler si agréablement de l'arc-en-ciel, de la membrane acoustique, des disciples de Pythagore et de la race des Atrides? » Et pourrait-on ajouter, de prêter à Diderot et à d'Alembert une science musicale qu'ils ignorèrent toujours et de prêter aussi à la musique ou mieux, à une création d'école de musique exigeant 1500 francs de dépense totale, une grande force politique, sociale et philosophique?

Très intrigué et chercheur infatigable, Augustin Fabre trouve que le recours aux suppositions reste seul ouvert; et il arrive à cette curieuse déduction qui paraît être assez juste.

« La commission était composée de messieurs Alexis Rostand, Bouttier et du Rouret.

(1) Archives municipales : Série R[1] (Cartons).

« Alexis Rostand, esprit cultivé mais sobre, négociant positif, plein de tact et d'expérience, ne donnait pas dans ce grand style et dans la recherche de ces finesses littéraires. Bouttier, simple et sans prétention, allait assez terre à terre. L'honnête du Rouret put seul, ce me semble, faire un pareil rapport, et c'est à lui seul que j'impute la paternité de ce galimatias lyrique. Si je me trompe, que ses mânes me le pardonnent (1). »

Création de l'école spéciale gratuite de musique. (1821)

A la suite de ce rapport, qui dut paraître tout de même un peu long aux collègues de M. du Rouret, le Conseil délibère d'accorder à cette École de musique les 1500 francs en question, qui seront inscrits en dépenses au budget de 1822.

« Cette délibération municipale, approuvée par le préfet, le 9 novembre suivant, le maire prit un arrêté décidant la formation de l'École de musique et un second arrêté, également approuvé par le préfet, nommant M. Barsotti, directeur-professeur de l'École spéciale gratuite de musique qui devra ouvrir le 1er décembre 1821. — Le nombre des élèves est prévu jusqu'au chiffre de cinquante; le sieur Barsotti fait son affaire propre de toutes les dépenses de l'établissement au moyen de la somme de quinze cents francs (2). » Certes, le chiffre est maigre ; mais Barsotti vient de réaliser son rêve, et il est plein d'espérance. Le Conservatoire fondé sous sa direction va ouvrir ses portes. L'école

(1) Auguste FABBE. *Les Rues de Marseille*. Le Conservatoire, vol. 4. page 12.

(2) Arrêté municipal du 23 novembre 1821.

comporte deux classes de solfège, une classe de chant et une classe de composition; toutes ces classes professées pour l'instant par le directeur lui-même, qui demeure seul juge de l'admission des élèves. Les récompenses à accorder dans les concours de fin d'année sont tributaires d'examen présidés successivement par trois membres du Conseil municipal.

L'École de Musique est installée dans un local assez spacieux de la rue d'Aubagne n° 45 dénommé immeuble Mossy. La maison, de belle apparence, qui existe encore de nos jours, avait servi à hospitaliser une des trois mairies dont le Directoire avait intelligemment doté Marseille. Cet immeuble possédait encore, derrière la maison, un long jardin et des locaux utilisés jadis pour une fabrique.

Le quartier de la rue d'Aubagne était, en 1821, un centre de la ville très animé. Il voisinait au Collège Royal, à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, au Musée, à la Bibliothèque et à l'École de dessin. Il avait tout à la fois, par sa proximité avec le marché aux légumes et la halle aux poissons, un caractère de village provençal et une animation de ville prospère, trop à l'étroit dans ses anciennes artères. Autour d'un lavoir bas, presque au centre de la place, des lavandières faisaient grand tapage avec leur battoir et leur patois provençal. Des charrettes pittoresques, venues de la banlieue, sortaient et pénétraient à certaines heures dans les grandes remises dont les portes en demi-cintre s'ouvraient sur la rue d'Aubagne; et, à l'ombre d'un grand platane, les « porteïris génoises », attendaient assises sur leur « banaste » l'occasion

de faire un « voyage ». C'était, toute la journée, — surtout après midi et vers le soir, — la montée et la descente constantes des habitants du quartier d'en haut, qui, avant l'ouverture du cours Lieutaud, allaient « en ville » ou en revenaient par la rue d'Aubagne, incessamment. Sur le haut de sa stèle élevée, au-dessus de la fontaine, le buste du bon Homère, tout en regardant fixement la mer lointaine, semblait participer à la vie ambiante qui, sur cette petite place, avec les effets violents d'ombre et de lumière, le mouvement coloré, les bruits hétérogènes, prenait une incroyable intensité.

Plus bas, avant que ne se fît la percée de la rue Rouvière, une foule grouillante s'engouffrait dans la rue Saint-Ferréol-le-Vieux, faisait grand tapage aux portes des magasins de lainage et de confections, de chaussures et de comestibles, avant d'atteindre la halle Charles-Delacroix où le vacarme devenait orageux. Des tentes multicolores avançaient jusqu'au milieu de la rue. Sur la porte de chaque boutique, des colloques vifs s'établissaient, des « oh ! ma belle » constants, des discussions sans fin, qui continuaient non sans invectives parfois, à travers la foule, à distance. Personne, au reste, ne semblait pressé.

Au sein de ce quartier, aux heures paisibles de midi et demi à une heure et demie, le Conservatoire fonctionnait ; et, pendant que Marseille était à table, dans la rue d'Aubagne, somnolente, les classes de solfège s'évertuaient sur les Rodolphe et les Garaudé. L'École spéciale gratuite de musique avait eu une vogue immédiate, et le chiffre de cinquante élèves vite dépassé, atteignait bientôt,

sur la proposition du directeur et l'approbation du maire, celui de quatre-vingt-seize (1). Un mouvement musical intéressant prenait de ce fait naissance dans notre ville. Il est juste, malgré certaines restrictions que nous pourrons faire, de s'en féliciter et d'en rendre hommage à la volonté tenace de Barsotti.

Le " Barbier de Séville " et l'influence du style Rossinien.

Un autre évènement artistique agitait Marseille. La direction Chapus, qui, seule de toutes les directions, put se maintenir pendant sept années de suite, venait de faire représenter le *Barbier de Séville* pour la première fois. « L'interprétation fut bonne et l'orchestre excellent ». C'était Pépin qui conduisait cette première. Il y montra toutes les qualités de musicien et d'artiste qui lui permirent de demeurer si longtemps au pupitre et d'y faire les grandes créations qui allaient se succéder sur la scène du Grand-Théâtre pendant trente ans. L'orchestre de l'Opéra se composait, en 1821, de six premiers violons, six seconds, deux altos, trois violoncelles, deux contrebasses, flûtes, clarinettes bassons, cors, trompettes, trombones et un timbalier (2).

« M. Chapus a mis en scène, écrit le journaliste qui signe R. dans le *Caducée*, les airs de Rossini

(1) Archives du Conservatoire : 9 février 1822.

(2) Le musicien qui jouait alors à l'orchestre le premier hautbois et le cor anglais était un artiste distingué du nom de Félix Miolan. A la suite d'un concert spirituel où il s'était produit en virtuose, le jeune hautboïste Miolan avait été retenu à Marseille par le directeur du Grand-Théâtre, Chapus et les membres du Concert Thubaneau. Il avait alors

détachés et cousus pièce à pièce dans les paroles de Castil-Blaze, poême de Beaumarchais. Saint-Ernest a été très bien dans le rôle d'Almaviva; Welsch, gai, brillant dans celui du barbier Figaro; Fleury, dramatique dans son interprétation de dom Bazile ; la belle Rosine, Mlle Cervetta complétait cet ensemble. »

« La salle était comble, des loges ont été enfoncées, les coulisses étaient désertes, un silence religieux régnait dans la salle; on aurait dit la représentation d'un ballet. L'ouverture a été applaudie à trois reprises, le rideau s'est levé au milieu des cris, des bravos, des trépignements ; tous les airs ont été accueillis avec enthousiasme. » Après avoir relaté le succès que le *Barbier de Séville* obtint à sa première représentation, le critique ajoute très judicieusement, en se plaçant au point de vue musical français : « *Le Barbier de Séville* ne sera jamais qu'un joli opéra orné d'une musique vive, spirituelle, mais qui ne doit pas avoir la prétention de marcher l'égal d'*Aline*, de *Sylvain*, de *Jean de Paris*, et d'une foule d'autres opéras que nous sommes fiers de posséder (1). »

Les Marseillais, en effet, plus enthousiastes que les dilettanti de Rome et de Paris, s'emballèrent littéralement pour la musique du *Barbier de*

quitté son emploi de professeur au Conservatoire de Paris et sa fonction de deuxième chef de musique dans les gardes du corps, En 1827, il eut une fille qui devint la grande cantatrice connue sous le nom de Miolan-Carvalho. Cf. Al. ROSTAND. *Supplément à la Biographie Universelle des Musiciens*, tome I, p. 155.

(1) *Le Caducée*. 18 décembre 1821.

Séville, qui mettait en relief d'une indéniable façon le côté gai et étincelant du génie de Rossini. Les musiciens français, principalement, allaient, du fait de cette victoire d'un genre musical et pour satisfaire au goût du public, des critiques et des directeurs de théâtre, abandonner pendant plus d'un demi-siècle la belle route tracée par les Rameau, les Grétry, les Méhul, les Boïeldieu; oublier la réforme capitale de Gluck; méconnaître les formes classiques des maîtres allemands, ignorer Bach à dessein ; et, dans l'apothéose du style rossinien, écrire de la musique à roulades et à cascades avec tous les trilles et artifices de la vocalisation appliqués à l'expression des sentiments les plus pathétiques, sans souci de la vérité dramatique et des nouvelles recherches harmoniques ; pour en arriver aux platitudes de la *Fanchonnette*, de Clapisson, aux banalités du *Si j'étais Roi*, d'Adolphe Adam, et aux anachronismes de *Galathée*, de Victor Massé. — Il faut noter, à la louange des concerts Thubaneau, qu'un groupe de Marseillais pouvait alors applaudir les symphonies de Beethoven. Mais combien étaient-ils de ces applaudisseurs qui ne subissaient pas aussi l'envoûtement du style rossinien.

L'école de musique en 1822.

Dans son École de la rue d'Aubagne, Barsotti se démène, mais il arrive difficilement à équilibrer son budget, et après les frais d'installation payés, il ne lui reste plus que 650 francs comme émoluments annuels. Il fixe alors l'attention de l'administration municipale sur l'insuffisance de la somme allouée, et il écrit au maire et au préfet. Sur une

demande faite par ce dernier, le ministère de l'intérieur alloue, à titre de secours, 1000 francs de plus ; en attendant que la proposition de crédit de 4.000 francs, faite par le maire, soit votée par le Conseil municipal (1).

Des cent vingt admissions faites au courant de l'année scolaire, il ne reste plus au mois de juillet qu'environ soixante-dix élèves; cinquante ont été renvoyés pour des absences non justifiées ou des actes d'indiscipline et des cas d'incapacité notoire. Au point de vue de l'observation du règlement, deux faits sont à noter en passant. C'est d'abord la réintégration d'un élève justement renvoyé, le jeune Guérin, Antoine (2), et l'admission imposée, sans examen préalable, de l'élève Gabriel Fabre, sans doute parent du premier adjoint Fabre remplissant, en l'absence du marquis de Montgrand, les fonctions de maire de Marseille et qui a demandé cette faveur à Barsotti (3). Ces bienveillances fâcheuses auront des répercussions qu'on pourrait dire éternelles. De ces faits, toutes les municipalités qui se succèderont à l'Hôtel-de-Ville, sous tous les régimes gouvernementaux, seront harcelées. La course à la protection, d'abord assez lente, s'accélèrera peu à peu et atteindra dans les temps présents la vitesse vertigineuse que l'on sait.

Mais, en 1822, tout le monde est à la joie des premières récompenses. MM. Rostand, Bouttier et

(1) Archives du Conservatoire, 9 juillet 1822.
(2) Archives du Conservatoire. — Lettres 1822.
(3) Archives du Conservatoire. — Cotes nos 16 et 22.

du Rouret, municipaux délégués au Conservatoire, viennent d'assister aux concours de fin d'année faits par Barsotti. La distribution des prix a lieu le 18 septembre 1822, présidée par le maire assisté du monde politique, militaire, judiciaire, consulaire et des notabilités marseillaises du Commerce, de l'Industrie et des Arts. L'adjoint Garonne prononce un beau discours ; on donne aux élèves des diplômes, des médailles et une belle couronne en feuilles de chêne d'un papier vert intense et luisant. Il y a en tout 17 élèves primés. M. Cogoreux (Bertrand), de Bordeaux, obtient un prix de composition et un premier prix de solfège. M. Négrel, de Saint-Zacharie, un prix de chant. Il n'y a aucune nomination faite ex-æquo ; mais on peut voir attribuer un cinquième accessit à M. Gouget (Gabriel), de Marseille. La distribution des prix a eu lieu dans la grande salle du Musée, et un concert a suivi « dont les chants et surtout les parties d'harmonie, ainsi que les morceaux d'ensemble, ont mérité les applaudissements d'un concours nombreux d'amateurs éclairés ». Barsotti, félicité chaudement, exulte ; et on part en vacances aux cris de : Vive le Roy !

Le 22 novembre, les cours de l'École de musique rouvrent leurs portes. Barsotti, moyennant 182 francs, obtient des « Lettres de Déclaration de Naturalité » (1), évitant ainsi le reproche qu'on lui a fait d'être Italien. Voilà notre petit homme, français et garde national à cheval, qui tente un (1823-1830)

(1) Lettre de la Grande Chancellerie de France, archives du Conservatoire : Lettres, 1823.

instant de franciser son nom en signant Barsoty, qui se remue sans cesse, recommence des démarches auprès du préfet et du maire, organise un embryon de bibliothèque musicale, acquiert une contrebasse et des timbales pour l'École, fait répéter des chœurs, donne des leçons particulières, intrigue dans les bureaux officiels pour se garantir des assauts qu'il aura plus tard à subir, et dont, pour l'instant, il s'exagère l'importance et le nombre.

Barsotti vient d'avoir deux idées lumineuses, approuvées par le maire : la première consiste à demander, à chaque élève, une somme de vingt francs qu'il versera dans la caisse de l'Administration Centrale des Secours publics, au moment de son admission, et qui ne sera rendue, à la fin de l'année scolaire, qu'aux élèves studieux et assidus ; la seconde, à faire nommer par le maire une commission d'élèves chargée de la surveillance et de la police de l'École.

Aussitôt nommée, cette commission dresse un règlement dont les articles sont aussi draconiens qu'amusants. Il y a toujours dans un Conservatoire la note gaie. Voici celle que nous trouvons en 1823, avec le règlement dont nous respectons la teneur et la forme :

Règlement de la Commission
pour la surveillance de l'École spéciale gratuite
de musique de Marseille.

Article Premier. — Les séances de la Commission ne sont pas à jours fixes. Lorsqu'on sera d'accord de

s'assembler, le Président devra en demander l'autorisation au directeur et faire mettre sur le registre des séances : Nous, membres de la Commission ayant diverses questions à décider, nous sommes convenus de nous assembler tel jour à telle heure... Un quart d'heure après l'heure convenue, celui qui ne se sera pas rendu sera condamné à une amende de 0,25 centimes ; et celui qui ne s'y rendrait pas du tout, à une amende de 0 fr. 50 centimes.

Art. 2. — Comme l'ordre doit régner dans les séances, celui qui se ferait rappeler à l'ordre pendant trois fois pour la même discussion sera condamné à une amende de 0,25 centimes.

Art. 3. — Le premier membre inscrit pour la parole a le droit de réclamer. Si un membre interrompait trop souvent l'orateur, le Président réclamerait l'application de la peine portée à l'article 2.

Art. 4. — Tout membre qui révèlerait ce qui se passe aux séances de la Commission, qui se flatterait hors de l'Assemblée d'avoir proposé tel ou tel projet, ou qui dévoilerait les propositions bonnes ou mauvaises d'un de ses collègues à quelque individu que ce fût, encourrait l'amende de 0,25 centimes à 5 francs suivant le cas.

Art. 5. — Tout membre qui se croirait offensé par un de ses collègues peut demander contre lui l'application d'une amende de 0,25 centimes à 50 francs, suivant la gravité du cas prononcé à la majorité.

Fait dans le lieu des séances, le 11 décembre 1823.

Ont signé très lisiblement : François Sibour, J. Chaudoin, Cogoreux, Félix Roux, Féraud, J.-B. Pitot, Aug. Couissinier (1).

(1) Archives du Conservatoire, 1823.

Voilà un règlement bien sévère pour une réunion de sept personnes. Il est regrettable qu'il ne prévoit pas l'emploi d'amendes nombreuses destinées à atteindre les bavards contre qui il met la Commission en garde.

Le Grand-Théâtre (1823-1826)

Que devenait le théâtre en 1823 ?

Les habitués et abonnés sont toujours attristés de l'absence du ballet ; mais la musique du *Maître de Chapelle* les ravit (1822). L'étoile de Rossini semble pâlir légèrement : *la Gazza Ladra* et *Othello* ne peuvent avec raison grandir le musicien du *Barbier*. L'exquise musicalité des *Noces de Figaro* (1824) précède le romantisme de la partition de *Robin des Bois* ou *le Chasseur Noir* de Weber, que l'illustre Castil-Blaze a tripatouillé et mis au goût du jour (1825). Auber aborde la scène avec les premiers opéras-comiques : *la Neige* et *le Maçon ;* et Boïeldieu fixe définitivement le genre de l'opéra-comique avec *la Dame Blanche* (1826), chef-d'œuvre d'inspiration claire et bien française. Le succès de cet ouvrage est prodigieux à Marseille. Le célèbre ténor Ponchard est venu chanter le rôle du lieutenant Georges. On n'entend plus que l'air de « Viens, gentille dame » et on ne parle plus que de l'hospitalité écossaise. Dans son séjour à Marseille, le ténor Ponchard, sollicité par Barsotti, vient inspecter l'École de musique de Marseille et félicite son directeur.

.'école 'e musique usqu'en 1830.

Mais Barsotti, qui avait espéré beaucoup de la réclame que devait lui faire le rapport de Ponchard, se plaint aux autorités de Marseille du refus d'insertion par les journaux parisiens d'un article

élogieux de Ponchard sur l'École de musique; il se plaint aussi des ennuis que lui créent Messieurs du Concert dans la participation des élèves de l'Ecole aux exécutions des Messes et des Requiems. « Il a des ennemis qu'il voit partout. » Pour le rassurer, le maire marquis de Montgrand et le préfet comte de Villeneuve lui accordent un nouveau *satisfecit* (1).

Louis XVIII vient de mourir; et, aussitôt, Charles X est sacré roi de France. La musique religieuse de Haydn, de Beethoven et de Cherubini trouve, avec l'orchestre des Concerts Thubaneau et avec les élèves de l'Ecole de musique des interprètes dignes de leurs œuvres, qui solennisent pompeusement les anniversaires, les réjouissances et les deuils officiels.

Le Conservatoire donnait aussi par ses propres moyens des *exercices publics* qui devaient justifier sa renommée. Voici le programme du concert du 26 octobre 1827 :

Air d'Aristippe, chanté par M. Coussinier.. et chœur d'Aristippe........	Kreutzer
Ariette de *Jeannot et Colin*, chantée par Mlle Fabre Démollin	Niccolo
Chœur de la *Création*......................	Haydn
Duo de la *Dame Blanche*, chanté par Mlle Gautier et M. Pitot............. ...	Boïeldieu
Air d'*Othello*. chanté par Mlle Gautier......	Rossini
Trio de *Françoise de Foix*, Mlle Démollin, MM. Roux et Pitot......................	Berton
Grand chœur du *Siège de Corinthe*.........	Rossini

(1) Archives du Conservatoire. Correspondance de 1824, n° 34.

Ces *exercices* étaient fort goûtés du public. Déjà les jeunes filles participent à ces séances, préparant en quelque sorte leur entrée à l'École à laquelle elles prêtaient leur concours les jours de gala. Elles étaient élèves particulières de Barsotti. L'essai ne fut-il pas heureux? En tout cas, nous ne savons pourquoi, jusqu'à leur admission comme élèves de l'Ecole dans les *exercices* annuels, leur présence n'est plus constatée.

La Mairie ayant renoncé à faire présider par des conseillers municipaux le jury du concours de fin d'année, le maire nomma quatre jurés de grande réputation musicale pour assister le directeur dans ses fonctions d'examinateur. Ce sont MM. Vincens père, membre de la classe des beaux-arts à l'Académie ; Macary, professeur d'harmonie ; Gilly, professeur de musique ; Lecourt, avocat, amateur distingué.

Lors de la distribution solennelle des prix, qui eut lieu, cette année, dans la salle Thubaneau, nous trouvons au palmarès des noms d'élèves qui acquerront une certaine renommée : François Bazin obtient un troisième accessit de solfège ; Trotebas, un accessit de lecture; Xavier Boisselot, de Montpellier, un premier prix d'harmonie. A la fin de l'année scolaire, profitant de la bienveillance du ministre de l'Intérieur qui lui a envoyé une médaille d'encouragement, Barsotti fait demander à Son Excellence la permission de prendre le titre d'*Ecole Royale de Musique* et de vouloir bien augmenter la subvention qui lui est allouée dans le but de créer une nouvelle classe de chant. La réponse ne vint pas. Le protecteur de Barsotti, le comte de

Villeneuve, mourait le 13 octobre 1829. Bientôt, la Révolution de 1830 éclatait. Le gouvernement des Bourbons était chassé de France. Marseille apprenait cette nouvelle sans grand émoi, bien que quatre de ses enfants : Alphonse Rabbe, Barthélemy, Méry et Thiers eussent contribué pour beaucoup au mouvement d'opinion qui avait poussé les Parisiens aux journées de Juillet. Le marquis de Montgrand quittait l'hôtel de ville et le projet Barsotti tombait dans l'oubli. La période musicale, écoulée sous la Restauration, avait été particulièrement intéressante.

Marseille en 1830.

Marseille marche maintenant vers une prospérité croissante. On joue aux soldats. La Garde Nationale passe des revues à la plaine Saint-Michel, musique en tête; cette Garde nationale ! dont un journaliste du temps dit « qu'elle se pique bien plus de servir avec zèle que d'avoir une bonne musique. » En septembre, on achève l'Arc de Triomphe de la porte d'Aix, qui servira à glorifier tous les régimes. Marseille est très vivant. L'expédition d'Alger entraîne pour la ville une source nouvelle de bénéfices commerciaux. Des troupes passent constamment. Des étrangers affluent plus nombreux. Dans le port l'animation est intense. Sur les quais trop étroits, c'est maintenant l'activité d'une ruche au travail. En hâte, on charge et on décharge les navires. De grands diables, le torse nu, le pantalon retenu par la " tayole ", une calotte rouge sur la tête, vident sans cesse des sacs de blé sur des tas que le soleil incendie. Les maîtres portefaix, ces

grands seigneurs du jour, la pipe à la bouche, donnent des ordres débonnairement. On pèse les céréales avec des gestes qui rappellent ceux des temps anciens. Les chevaux, la tête enfermée dans le sac d'avoine, attendent que le chargement soit prêt. Des charretiers jurent, des fouets claquent. Il faut démarrer dans la cohue. La lumière chante dans une apothéose diaphane où tout est bleu et or. Là-haut, un drapeau tricolore tout neuf flotte joyeusement au balcon du vieil hôtel de ville, où vient de s'installer temporairement le nouveau maire, Alexis Rostand.

Le goût impérieux du chant chez les Marseillais.

Quelles sont les préoccupations de ces hommes, ouvriers des ports, marins, calfats, portefaix, peseurs-jurés, négociants, au moment où une nouvelle Charte vient d'être accordée à la France ? Au lendemain de cette soirée mémorable d'*Hernani* affirmant une renaissance littéraire, quels sont leurs sujets de conversation ? quel est leur goût ?

Leur goût ? C'est celui du chant, de la musique et de la danse. Leurs sujets de conversation ? ce sont des réflexions sur les artistes du Grand-Théâtre, sur la beauté de la musique de la *Dame Blanche*, du *Barbier de Séville*, de la *Muette de Portici*. Leur préoccupation ? c'est de se réunir pour chanter ; d'organiser des chœurs, chanter des duos d'opéras. Chanter encore, chanter toujours, le dimanche depuis l'aube jusqu'à minuit.

« De tout temps, dit François Mazuy, Marseille avait possédé des réunions chantantes. C'était là son plus grand plaisir. Les confréries de pénitents avaient toutes un chœur conduit par un maître de

musique. Beaucoup de jeunes gens qui avaient un registre de voix marqué ne manquaient pas d'aller se faire inscrire à la confrérie, par goût du chant. Mais comme le temps des processions était court, les chanteurs se donnaient rendez-vous tous les samedis de l'année pour faire ce qu'ils appelaient : " Assaou de cant ". Le rendez-vous principal était sur la place de la Tourette, d'où s'envolaient en face de la mer bleue, aux bruits accompagnateurs des vagues mourantes, les mélodies de la *Vestale*, de *Cendrillon*, de *Joseph*, de la *Dame Blanche*, opéras au répertoire. »

« Ce fut sous la Restauration principalement que ces réunions chantantes eurent le plus de vogue. Sans crainte d'être inquiétées par une police quelconque, elles faisaient retentir leurs chœurs joyeux de 9 heures du matin jusqu'au soir. Les chanteurs étaient divisés en deux genres : les romanciers et les chansonniers. Ces derniers ne se faisaient pas faute de chanter les œuvres de Bérenger. C'était de l'opposition en plein vent, à la face de la lune et des autorités. Les Marseillais qui détestaient Napoléon chantaient, avec le plus d'enthousiasme en France, les chansons où Béranger donne des regrets au peuple français sur la perte de son empereur glorieux. L'auditoire royaliste, en majorité à Marseille, battait des mains au *Vieux Drapeau* et pleurait aux *Souvenirs du Peuple*. Marseille, qui était une ville religieuse, chantait à tue-tête les couplets bien tournés de l'époque contre les Jésuites (1). »

(1) Fernand Mazuy : *Essai historique sur les mœurs et les coutumes de Marseille au* XIX[e] *siècle*.

C'est que les Marseillais aimaient surtout le chant pour le chant. Par là encore et par leur admiration des vers, par leur intuition de l'ironie attique, ils étaient vraiment les fils de leurs premiers ancêtres.

Du reste, qu'est-ce au fond que cette École gratuite de musique qui fonctionne depuis près de dix ans déjà ? Une simple école de solfège et de chant. Elle le demeurera pendant vingt années encore, mettant tout ce temps pour faire entrer dans son programme l'important enseignement instrumental.

Il est certain que, pour les Marseillais de 1830, pour toute cette génération dont nous avons montré le goût des différentes classes de la société, pour cette petite bourgeoisie dont les amusements tranquilles consistaient, le dimanche, dans une partie de pêche, une promenade au Jardin des Plantes, aux Chartreux, où toute la ville accourait, en cette année, voir la girafe qui venait de faire sa première apparition en France ; pour tous ceux, en outre, qui, à Marseille, se piquaient de connaissances musicales, amateurs de théâtres, journalistes et professionnels même, toute la musique c'était le chant. A peine concédait-on au piano et aux instruments d'orchestre le soin d'accompagner, et encore ! N'avons-nous pas entendu, plus tard, des Marseillais raffolant du chant, nous dire que les opéras comme la *Juive*, *Lucie* ou le *Trouvère* les intéresseraient davantage si, au théâtre, ils étaient chantés sans accompagnement ; le bruit de l'orchestre les gênant pour se pâmer aux belles notes du ténor.

Et ce goût presque exclusif du chant n'était-il pas celui de beaucoup de Français d'alors et ne demeura-t-il pas encore longtemps vivace à Marseille? Ce n'est que pour faire des chanteurs que Napoléon avait institué le pensionnat gratuit qui fonctionnait encore sous Cherubini. Quel est le grief le plus sérieux que viendra apporter plus tard contre le Conservatoire de Marseille l'inspecteur de Paris chargé de contrôler l'enseignement de la succursale ? Celui de ne pas créer de chanteurs.

Et n'est-ce qu'aux Marseillais seuls qu'on pourrait reprocher quelquefois d'apporter moins d'attention à la valeur musicale de l'ouvrage qu'à l'interprétation qu'en donneront les artistes ? Non que je sache : mais nos compatriotes ont au moins le mérite de leur sincérité.

En 1829, paraissait à Marseille, deux fois par semaine, un curieux journal de chant, *le Troubadour*, composé par M. Roux-Martin et contenant les romances alors très populaires de Romagnesi.

Le Grand-Théâtre (1828-1840)

Si on a pu reprocher aux Marseillais d'accueillir par des sifflets souvent justifiés certains acteurs; si cette coutume barbare, que seule pouvait expliquer le sans-gêne avec lequel certaines directions se moquait du public et qui atteignait parfois un pauvre diable ou un artiste à son déclin, nous ne pensons pas cependant que des artistes véritables — chanteurs, compositeurs ou musiciens exécutants — aient connu dans toute leur carrière artistique la griserie des succès délirants, l'enthousiasme chaleureux et vibrant d'une façon plus

intense qu'à Marseille. C'est ainsi que le compositeur Berton, passant dans notre ville en 1828, est fêté de telle sorte le soir de la représentation de son opéra-comique, *Aline, reine de Golconde*, qu'il avoue « n'avoir jamais reçu autant d'ovations dans toute sa vie (1). »

Trois ans après, l'auteur de la *Dame Blanche*, se rendant à Pise pour rétablir sa santé chancelante, déjà fatigué par un long voyage, tomba malade à l'hôtel. Aussitôt le Grand-Théâtre joue les *Deux Nuits*. Pendant un entr'acte, le buste de Boïeldieu est couronné sur la scène aux applaudissements frénétiques d'une salle comble dans laquelle avaient pris place la femme et le fils du compositeur.

Dès 1828, l'activité se manifeste au Grand-Théâtre. Après un *Masaniello*, de Carafa, musicien sous-rossinien et banal, voici la *Muette de Portici*, d'Auber, dont l'action surtout prend le public. Il applaudit un duo d'un patriotisme boursouflé, une romance d'un sentimentalisme facile et des tarentelles qui corsent la couleur locale. On y voit, au reste, le Vésuve fumant : et la célèbre danseuse, Mlle Taglioni, remporte chaque soir un succès fou. Un critique du temps, qui, malheureusement, ne signe pas son article, car il mériterait d'être loué de sa perspicacité, écrit dans le *Sémaphore* : « M. Auber, dans sa nouvelle production, n'a pas fait un pas de plus que dans ses premiers ouvrages. » Quel pas pouvait-il faire dans cette voie? « C'est toujours la même petitesse de génie, et en

(1) *Le Messager de Marseille*, février 1828.

paraissant sur la scène du grand opéra, il ne s'y est pas montré plus grand que sur celle de l'opéra comique. On y trouve ces cadences inévitables qui sont dans la musique de Rossini. Il y a bien loin de là à la *Dame Blanche*, qui est sans contredit le seul chef-d'œuvre dont se soit enrichi notre scène lyrique depuis Méhul (1). »

« La direction du Grand-Théâtre est toujours un écueil où viennent se briser depuis longtemps fortunes et renommées. » En 1831, la salle est fermée. Enfin, une direction provisoire, la Société Bembet, s'improvise, après le départ de Bernard et de Crudère. Auber, dont on peut dire qu'il caractérise davantage la musique parisienne que la musique française, produit coup sur coup : *Le Filtre*, *Lestocq* et *Fra-Diavolo*, un de ses meilleurs ouvrages. Hérold arrive avec le *Pré aux Clercs* et affirme aussitôt, dans *Zampa*, un romantisme musical passionné et une recherche de la vérité dramatique (1832-1833). La musique italienne envahit à nouveau le théâtre de Marseille : c'est la *Prison d'Edimbourg*, de Carafa ; *Le Siège de Corinthe*, de Rossini ; alors qu'un critique parisien écrivait en 1829 : « Avant la publication de la partition du *Siège de Corinthe*, le secret du système harmonique dont Rossini est le créateur, nous était en quelque sorte inconnu (2). » Le critique musical du *Messager* du 18 mars 1829 défend, à ce propos, avec beaucoup d'énergie, la mémoire de Gluck. On peut ajouter que le système harmo-

(1) *Sémaphore*, 18 juillet 1829.
(2) *Revue Française*, n° 2, 1829, Paris.

nique dont il n'y a pas lieu de complimenter si fort Rossini, était déjà tout entier et plus génialement exposé dans le *Barbier de Séville*. En effet, la forme musicale adoptée par Rossini appartenait à Cimarosa et à Mozart.

En 1830, une compagnie italienne venait pour la première fois interpréter les opéras italiens *Il Furioso. Norma, Capuletti, Othello, Bélisaire, Sémiramis* et *Tancrède*. La *Marseillaise* reparaît quelquefois, chantée sur la scène du théâtre ; mais l'enthousiasme n'est plus aussi grand que jadis. A la première représentation du *Comte Ory*, de Rossini, le critique du *Sémaphore* qui signe S. B. . . ., écrit avec raison : « En attendant, protestons contre le succès du *Comte Ory* comme œuvre d'art et de conscience (1). » Il y eut de tout temps, à Marseille, des hommes clairvoyants qui résistèrent à la poussée de l'opinion.

Mais déjà « les Juifs vont commencer leur Sabbat » comme s'écrie Rossini avec son esprit mordant et sa verve jalouse. Meyerbeer vient de donner *Robert-le-Diable*, en 1831, à Paris. Cet opéra, dont on parlait depuis longtemps comme d'un extraordinaire monument musical, mit deux ans pour arriver jusqu'à Marseille. « Ce n'est plus du Gluck abâtardi, du Mozart efféminé », s'était écrié le critique du *Constitutionnel* (2). « C'est Meyerbeer, avec une fraîcheur de génie, une vérité profonde, une suavité pittoresque et nouvelle » avait conclu la *Gazette de France* (3).

(1) *Sémaphore*, janvier 1832.
(2) *Le Constitutionnel*, 23 novembre 1831.
(3) *La Gazette de France*, 25 novembre 1831.

La première de Robert-le-Diable (1833) ;

Les Marseillais ne furent pas déçus. *Robert-le-Diable* fut accueilli en janvier 1833 avec un indescriptible enthousiasme et amena au Grand-Théâtre une cohue qui ne s'était jamais produite et qui ne se renouvellera qu'avec les *Huguenots*. Cette fois, le Cirque olympique est déserté, et la grande bataille des Polonais ou la mort de Kosciuskow se livre devant les banquettes vides.

Il est maintenant aisé, en l'état de nos connaissances musicales plus avancées et de notre esprit critique, de voir les tares de cette partition si applaudie ; de constater par une analyse raisonnée le manque de profondeur du génie de Meyerbeer comme musicien dramatique, et surtout, son insincérité ; « mais si on se rapporte à l'époque, on ne peut accuser le public de s'être emballé injustement. Meyerbeer avait certainement trouvé dans l'orchestration et dans l'harmonie des formes expressives originales » (1). Il appropria ses dons au goût du public et sacrifia au succès.

« Le théâtre sommeillait, dit le *Sémaphore*, lorsque *Robert* vint faire sa fortune. Les recettes montaient à 3000 francs par soirée. » G. Bénédit y exalte la gloire du maître allemand et du talent de Scribe ; applaudit à la bonne interprétation de l'ouvrage qu'avaient créé le ténor Richelme, Lemonier, Marquilly, Mlles Folleville et Lemery ; souligne la grâce de la première danseuse, Mlle Chataud ; félicite le peintre de décor Letilla et surtout Darboville, chargé de la mise en scène ; constate la parfaite exécution orchestrale conduite par le

(1) Lionel de la Laurencie. *Le goût musical en France.*

chef d'orchestre Pépin et remercie Messieurs les Amateurs qui ont prêté leur concours à cette solennité. On voulut faire grand. L'amusant Cauvière, relatant plus tard dans *Les Souvenirs Marseillais*, cette première mémorable, dit : « Il fallut renforcer l'orchestre du Grand-Théâtre. On fit trente répétitions. Il avait été joint dix cors ».

On se demande avec effroi ce que venaient faire ces dix cors dans une orchestration qui n'en comporte que quatre. Mais l'évènement musical de la première de *Robert* fut si retentissant que, par l'éloignement, il avait pris un imaginatif grossissement sur le cerveau de Cauvière. Ce cas d'une multiplication de chiffres est, au reste, bien provençal ; nous savons qu'il est sans importance véritable.

En 1834, après la gaieté vive de l'*Italienne à Alger*, Rossini révéla aux Marseillais une Suisse inconnue, et Hippolyte Bis et Jouy, dans des vers idiots. popularisèrent le beau drame de Schiller. L'ouverture de *Guillaume-Tell* eut un succès extraordinaire — encore assez vivace — ; et bien qu'on ne pût pas s'expliquer, après la belle entrée des cinq violoncelles, le ranz des vaches et la description d'un orage, ce pas redoublé « épatarouflant » qui la termine, tout le monde s'accorda à dire qu'on n'avait jamais entendu une ouverture aussi belle. Il y avait alors un jeune critique musical, Paul David, qui devait mourir quelque temps après dans un duel stupide et de qui nous donnons, ici, les aperçus originaux de sa compréhension d'art et ses éloges dithyrambiques sur *Guillaume Tell*. Après avoir remarqué tout ce que

l'ouverture de cette partition a de pittoresque et d'expressif, il ajoutait : « Un jour viendra où la langue musicale, quelle que vague et insaisissable qu'elle nous paraisse, sera connue par analogie et appliquée par sentiment. Alors, il ne sera pas rare d'entendre dire : J'ai éprouvé un mouvement d'impatience semblable au finale de la symphonie en *la* de Beethoven ; vous êtes mélancolique comme l'andante en *sol mineur* de Mozart ; on encore, cet homme marche fier comme le Scherzo de la symphonie militaire. Mais surtout on ne manquera pas de dire d'un paysage suisse de quelque bon peintre qu'il ressemble au chant du cor anglais de l'ouverture de *Guillaume-Tell* ; ... enfin qu'il n'est pas un crétin dans toute la Suisse qui ne croit respirer l'air des Alpes en écoutant cette puissante création... Le chef-d'œuvre de *Guillaume-Tell* est au-dessus de tous les termes de comparaison ». En effet, si la musique de *Guillaume-Tell*, par instant fort belle, devait trouver des enthousiastes fous, ce fut surtout à Marseille, où tout devait concourir à la réussite de cet opéra.

La première apparition du choléra effraie la population, qui fuit la ville. Le théâtre ferme ses portes. La mortalité épidémique est, pendant quelques jours, effrayante ; puis elle décroît et le choléra disparaît. Au printemps de 1835, la nature a donné des fleurs nouvelles. On ne vit pas avec le passé. Les hommes ont vite oublié les catastrophes et la mort. La direction d'Eléonor Rey annonce en plein avril la réouverture du Grand-Théâtre.

C'est la saison Halévy. L'*Éclair* d'abord, ensuite

la *Juive* : Ah ! ce chœur : « Buvons amis, fussent-ils mille ». Cette procession avec solo de piston au moment pathétique ; ces soldats, toujours les mêmes, très reconnaissables à leurs gestes empruntés, qui entrent par une porte et sortent par une autre constamment. Ce cheval blanc si richement caparaçonné.... et ce cinquième acte si dramatique. Nos pères s'en sont-ils régalés!... Au fond, bien qu'on en ait dit depuis, cette musique a sa sincérité pour excuse. Alors qu'Halévy a fait honnêtement ce qu'il a pu, Meyerbeer a galvaudé son génie musical. « Pendant cette année, les ténors font la culbute sur la scène du Grand-Théâtre. On en compte jusqu'à vingt-cinq » dit Cauvière.

Grâce à la connaissance de la langue allemande que possédait De Groot, premier clarinette de l'orchestre du Grand-Théâtre, les Marseillais purent entendre, en 1837, le *Faust* de Spohr, traduit en français. Cet opéra fut surtout goûté par un groupe restreint de dilettanti. Les membres du Concert Thubaneau, le grand violoniste Ernst et Lewy, le premier cor solo de l'Opéra de Vienne, prêtèrent leur concours à cette première, qui n'eut qu'un succès momentané. Marseille était la seule ville en France qui entendait cet opéra allemand, alors un des chefs-d'œuvre de l'école lyrique allemande.

L'année suivante, première représentation des *Huguenots*, opéra qui tient le record du nombre des représentations. Le succès, sinon aussi retentissant, fut plus grand encore que celui de *Robert-le-Diable*. On accorde à présent 80.000 francs à la

direction Bremeur. La salle vient d'être éclairée au gaz. Le parterre assiste maintenant aux spectacles convenablement assis. Le temps des houles humaines est passé. Tout Marseille chantonne « Dans le service de l'Autriche, le militaire n'est pas riche, chacun sait ça ». Le *Chalet* et le *Postillon de Lonjumeau* ont fait connaître Adolphe Adam.

Ce musicien saura abuser du succès. « Il y a dans tous les âges une somme courante de vulgarité dont il faut savoir trafiquer dès qu'on tient à passionner de son vivant les multitudes ». Cette pensée appliquée un peu à tort par Blaze de Bury à Rossini (1), et plus tard à Meyerbeer par M. Lionel de la Laurencie (2), nous paraît plus justement encore convenir à Adolphe Adam.

Au Grand-Théâtre de Marseille, Pépin et son orchestre font merveille dans la musique du ballet *les Bayadères*, fort bien monté ; et les amateurs d'émotions diverses se hâtent d'assister au spectacle du 5 novembre 1838 que l'affiche annonce ainsi :

I. *Le Maître de Chapelle.* — II. *Divertissement de danses.* — III. *Le Sonneur de Saint-Paul*, drame en 5 actes. — IV. *Les Divertissements d'un joli garçon*, vaudeville.

Les Concerts Thubaneau. (1831)

Les Concerts Thubaneau sont en pleine période d'activité. Nous avons vu à différentes reprises ses membres se mêler démocratiquement aux musi-

(1) Blaze de Bury. *Rossini, sa vie, son œuvre.*
(2) Lionel de la Laurencie. *Le goût musical en France*

ciens du Grand-Théâtre. Malgré l'allure un peu aristocratique qu'on leur prête et qui leur demeurera, ces Messieurs du Concert ne font pas de politique. Mettant à profit le conseil que Guizot avait donné aux Français, ils s'enrichissaient et couraient comme délassement à leur réunion musicale et à leur séance de musique de chambre. Ils n'avaient pas le temps de conspirer ; et ce fut seulement une fraction du peuple qui accueillit avec des « Vive la Crous » accompagnés d'un affreux juron, la duchesse de Berry lors de son débarquement à Marseille. Mais un point demeurait acquis : au Concert Thubaneau, on jouait et on chantait des messes. Eh bien ! il est fort regrettable de ne plus pouvoir entendre aujourd'hui les belles pages de musique religieuse. Combien d'amateurs de musique d'une religiosité peu militante pourtant, combien de calvinistes ou de libres-penseurs accourraient encore dans une église de Marseille où s'exécuterait bien la messe en *ré* de Beethoven. Nous ne pensons pas que de gaieté de cœur et par parti pris, on doive rayer de l'histoire de l'art l'effort merveilleux et sublime qui va de Palestrina à César Franck.

Après un an d'interruption, les Concerts Spirituels donnés en 1831 par les Amateurs du Concert sont particulièrement intéressants. On y entend, dans quatre grandes séances, les symphonies en *fa*, en *la*, en *ut* mineur et l'*Héroïque*, qu'accompagnent aux programmes les ouvertures de *Stratonice*, de *Coriolan*, d'*Obéron*, du *Freischütz* et de *Mikeli* de Cherubini. La partie vocale était aussi attachante et complétait par de grands ensembles avec

chœurs l'intérêt du programme symphonique. Stoupy fils, violon solo, élève de Baillot, dirigeait l'orchestre ; l'infatigable Albrand dirigeait les chœurs. — Et toujours, lorsque faiblissaient les courages, les Lecourt, les Aug. Vincent, les d'Anthoine, les Remusat, les Gilly, les A. Rostand et plus tard les Pélissier, les Gouin, les Knoderer, tous les hommes enfin chez qui la musique était une passion luttaient de toute leur énergie. Il y eut des hauts et des bas ; il fallut compter souvent avec l'indifférence ou l'abandon.

Les Concerts des virtuoses Bouchet Bertini, Field, Tulou, Muler, Vogh, Paganini, et Ernst.

Désormais, les virtuoses allaient passer à Marseille très nombreux. Le temps de ces exhibitions était révolu et elles allaient se produire progressivement, satisfaisant autant le goût musical que la curiosité du public.

Après Lafont, qui revient à Marseille en 1830, c'est, l'année suivante, le concert des frères Bouchet, violoniste et violoncelliste, fils du violoniste Bouchet qui, lors de l'exil du roi Charles VII d'Espagne, faisait partie du quatuor à cordes que ce prince avait attaché à sa maison. Bientôt ce sont les pianistes Bertini et Field (1832-1833), le flûtiste Tulou, le clarinettiste Ivan Muller, le hautboïste Vogh qui font apprécier ces instruments à vent dans leur virtuosité naissante. Le violoniste Bouchet, de retour à Marseille, y donna un nouveau concert dans lequel il fait entendre son élève, un jeune violoniste de quatorze ans, Millont, qui va partir pour Paris y continuer ses études.

En 1835, les musiciens marseillais réunis dans une même pensée d'admiration pour Beethoven,

célèbrent l'anniversaire de sa naissance par une messe solennelle. Le 15 octobre, la mort de Boïeldieu est vivement ressentie par ses nombreux admirateurs.

L'hypnotisation de la vélocité se manifeste absolue lors de trois concerts donnés, en 1836, par le diabolique violoniste baron Paganini. « Celui-ci affronte le public sans pupitre et sans musique » Son succès est immense et rappelle la frénésie de celui des concerts Liszt. Au grand ébahissement des spectateurs, Paganini, continue à jouer sur un violon où trois cordes manquent, mêlant ainsi un certain charlatanisme à d'exceptionnelles qualités de virtuose.

Cependant le violoniste allemand Ernst peut encore se faire applaudir, en 1837. Le programme de cet artiste ne comporte que des transcriptions d'opéras italiens à la mode : le *Pirate*, *Elisire d'Amore*. On lui fait trisser la prière de *Moïse*. La littérature instrumentale rejetait à dessein Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Haëndel. Les italianisants sévissaient.

Chopin de passage à Marseille.

Dans l'automne de 1838, par une de ces fins de journée délirante, où coquettement, comme pour nous laisser des regrets, la nature se pare de tous ses joyaux de lumière et de couleurs, un homme jeune, de physionomie sympathique et maladive, regarde d'un œil attendri, sur la place de la Tourette, la splendeur d'un soleil couchant dont le globe énorme s'enfonce dans la mer amoureusement bleue. Une femme aux allures un peu viriles est aux côtés du jeune malade, qu'elle entoure de

prévenances et de sollicitude. Les cordiers qui travaillent le chanvre, les enfants qui crient, les pêcheurs qui fument leur pipe, toute cette foule bigarrée qui passe ignore ce couple anonyme que retient à cet endroit la féerie lumineuse. Avant de se rendre à Mayorque rétablir sa santé déjà chancelante, le poète des *Nocturnes* et des *Impromptus*, l'artiste écrivain des *Lettres d'un Voyageur* et de *François le Champi* admirent la mer qu'ils voient tous deux pour la première fois : Chopin et George Sand sont de passage à Marseille.

A leur retour, au printemps de l'année suivante, Chopin arrivait juste à temps pour prêter son concours à la cérémonie religieuse célébrée à l'occasion du transfert à Marseille du corps du ténor Nourrit, très aimé dans notre ville et qui venait de se suicider à Naples. George Sand raconte ainsi, dans une lettre à son amie, Mme Marliani, à Paris, ses impressions peu tendres pour les musiciens marseillais :

Marseille, 28 avril 1839.

Il y a longtemps que je n'ai reçu de vos nouvelles, ma chérie... Auriez-vous fait comme moi ? Seriez-vous malade ?

J'ai vu avant-hier Mme Nourrit avec ses six enfants et le septième près de venir... Pauvre malheureuse femme !... Quel retour en France ! accompagnant ce cadavre, qu'elle s'occupe elle-même de faire charger, voiturer, déballer comme un paquet. Elle m'a semblé avoir le courage stoïque des grandes douleurs ; pas de larmes, peu de paroles, et des mots profonds. Elle est belle encore, très brune...

On a fait ici au pauvre mort un très maigre service funèbre, l'évêque rechignant. C'était dans la petite église de Notre-Dame-du-Mont. Je ne sais pas si les chantres l'ont fait exprès, mais je n'ai jamais entendu chanter plus faux. Chopin s'est dévoué à jouer de l'orgue à l'Élévation ; quel orgue ! un instrument faux, criard, n'ayant de souffle que pour détonner. Pourtant *votre petit* en a tiré tout le parti possible. Il a pris les jeux les moins aigres et il a joué les *Astres*, non pas d'un ton exalté et glorieux comme faisait Nourrit, mais d'un ton plaintif et doux, comme l'écho lointain d'un autre monde. Nous étions là deux ou trois tout au plus qui avons vivement senti cela et dont les yeux se sont remplis de larmes.

Le reste de l'auditoire qui s'était porté là en masse et avait poussé la curiosité jusqu'à payer 50 centimes la chaise (prix inouï pour Marseille !) a été fort désappointé, car on s'attendait à ce que Chopin fit un vacarme à tout renverser et brisât pour le moins deux ou trois jeux d'orgue...

Je compte sur l'argent que j'ai demandé à Buloz pour quitter Marseille. Tout y est plus cher qu'à Paris.

Adieu (1)...

George Sand.

Renaissance littéraire et artistique.

Nous assistons, vers 1830, à un mouvement de régénération littéraire et artistique. Les Marseillais ne sont pas, depuis quelques années, préoccupés seulement de leurs affaires commerciales et absorbés par leur goût musical, l'expression littéraire de la pensée les intéresse et les préoccupe. Léon Reybaud écrit son *Jérôme Paturôt à la recherche d'une position sociale*, livre précurseur et curieux.

(1) George Sand. Correspondance. Lettre CXCIII.

La Société de statistique des Amis des Sciences et des Arts s'était fondée en 1827 et concurrençait avec une noble émulation *l'Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts* qui survit seule aujourd'hui à sa rivale. En 1829, s'inaugurait l'Athénée Ouvrier, dans la salle du Thubaneau. C'était pour l'instant un milieu fort intéressant. Le mouvement romantique avait eu son contre-coup dans notre ville ; et lors des représentations de l'*Antony*, d'Alexandre, Dumas, le 14 mars 1832, les adeptes fanatiques de Victor Hugo remportaient une victoire éclatante, écho de la soirée d'*Hernani*. « A la fin de la représentation, on alla chercher une énorme perruque à queue, on la plaça au bout d'un long bâton, et après l'avoir fait servir de point de mire aux quolibets et aux rires de l'assistance, on finit par la jeter dans l'orchestre, où était situé le quartier général des classiques vaincus (1). »

En 1833, le passage des saint-simoniens se rendant en Orient agitait l'opinion. Si la foule marseillaise riait, ne voyant qu'un prétexte à plaisanteries dans le costume bizarre des disciples d'Enfantin, d'autres hommes admiraient cet enthousiasme fanatique et firent aux saint-simoniens des honneurs empressés. Dans le banquet donné rue Thubaneau — vraiment cette rue joue un grand rôle dans l'histoire politique et artistique de Marseille — on applaudit le discours enflammé de Barrault, le lieutenant du Père ; et, en dehors des extravgances de la nouvelle doctrine, l'auditoire est retenu par le développemant de ce beau

(1) *Le Sémaphore*, 16 mars 1832, article signé Guinot.

programme de justice et de vérité, non encore résolu du reste ; par cette formule : classement selon les capacités, rétribution selon les œuvres ; par ce rêve « d'homme nouveau dans une société nouvelle. » Au concert final — car la musique à sa grande part dans l'organisation de la société saint-simonienne — la musicien provençal Félicien David, le futur auteur du *Désert*, accompagne au piano et dirige un chœur de sa composition.

Le Cercle des Beaux-Arts.

Le Cercle des Beaux-Arts, fondé en 1831, a pour but d'aider aux manifestations picturales. Bientôt on y verra apparaître, dans les expositions, le talent naissant de Loubon ; et cette association artistique aidera à la consécration de Ricard, d'Aiguier, de Monticelli, de Paul Guigou, de Simon, etc. Le cercle des Beaux-Arts fait pénétrer aussi l'élément musical dans ses fêtes.

La Société philharmonique.

A ce moment se dresse en face des Concerts Thubaneau une Société nouvelle qui cherche à attirer vers elle un public plus nombreux et plus populaire que celui du Concert des Amateurs. C'est la *Société Philharmonique*, composée en grande partie de musiciens de l'orchestre du Grand-Théâtre et de quelques amateurs. Avant d'aller donner ses séances à la salle Boisselot, rue Haxo, elle a son siège dans sa salle de la rue Noailles. Une rivalité s'établit entre ces deux associations musicales dont profitent pour quelques années les Marseillais; rivalité qui amènera fatalement la disparition de l'un de ces deux groupements musicaux : Marseille n'est pas assez important pour remplir deux salles de concert. Aucune classe de la société ne pouvant d'ailleurs revendiquer pour elle seule,

comme aristocratique et bien pensante, la musique symphonique.

La fin des Concerts Thubaneau.

Il est certain que l'émulation qui eut lieu entre la Société des Concerts Thubaneau et la nouvelle Société Philharmonique, à laquelle s'étaient adjoints les éléments du Cercle des Beaux-Arts, fut profitable durant quelques années; mais privée des professionnels qui jouaient presque tous les instruments à vent, la Société des Amateurs du Grand Concert ne devait plus exister longtemps. Elle s'éteignit peu à peu à partir de 1841. Vers la fin, les bals attiraient seuls la majorité des sociétaires.

Le programme du septième concert de l'année 1840 est encore très beau. Les Amateurs jouent la symphonie *en ut mineur* de Beethoven. Le Chœur Trotebas chante un *Hymne à la Liberté* de Weber ; et le concert s'achève avec l'*Ouverture de Benvenuto Cellini*, dont les amis de Berlioz défendent courageusement la musique. Le chef d'orchestre d'alors est Gubernatis. Les Messieurs du Concert organisèrent encore des concerts spirituels pendant quelques années. On joua en 1841 la première symphonie de Beethoven et les dilettanti entendirent les chœurs de la *Création*, de Haydn, qu'ils n'avaient plus entendus depuis dix-huit ans. C'était la fin. Le critique musical du *Sémaphore* pouvait faire alors les réflexions suivantes : « La Société Thubaneau compte dans son sein l'élite des amateurs. Son orchestre est peut-être supérieur en individualités à celui de la Philharmonique ; mais il doit manœuvrer moins bien parce qu'il est moins bien discipliné ; et s'il est permis de se servir d'une comparaison toute militaire, j'ajouterai

qu'il est comme la Garde nationale à l'égard de la troupe (1). » Le dernier carré des Amateurs, qui avait résisté si longtemps, s'enveloppait pour mourir dans son drapeau, emblème de l'art classique musical. Ces "braves gens" avaient bien mérité de Marseille, car cette seconde manifestation de musique symphonique avait duré près de quarante ans. Quant à la Société Philharmonique, par des programmes ou s'inscrivaient les ouvertures de *Zanetta*, du *Cheval de Bronze*, et, plus tard, des valses de Strauss, elle ne sut pas continuer, malgré ses exécutions des symphonies de Beethoven, l'éducation musicale commencée par l'Académie de musique en 1817.

Dans les nombreux concerts donnés à cette époque se produisait un baryton qui avait une belle voix. Parti de Marseille avec son prix de chant, il avait continué son éducation musicale à Paris : c'était G. Bénédit, que sa taille et son physique disgracieux avaient écarté de la carrière théâtrale. Le programme de ses airs était classique, puisqu'il comprenait les pièces de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Gluck ; mais son admiration allait surtout à Rossini et à Meyerbeer, sa vénération, au musicographe Castil-Blaze (2). Bénédit demeura pendant très longtemps critique musical au *Sémaphore*. Ses articles étaient plutôt ceux d'un littérateur que d'un musicien ; sa passion du chant l'empêchant de comprendre

(1) *Le Sémaphore*, 12 avril 1838.

(2) G. Bénédit : *Lettre sur la musique* ; *Réponse à Castil-Blaze*. Imp. Barlatier-Feissat, 1846.

exactement la musique. L'auteur de l'incomparable *Chichois* fut un bel artiste de lettres, un bon Provençal, Marseillais surtout, que la peur du rhume obligea toute sa vie à s'envelopper le cou d'un énorme cache-nez avec lequel il nous apparaît, quand on ne le trouve pas, au Grand-Théâtre, sommeillant dans son fauteuil de critique.

En même temps que prospérait la Société Philharmonique, le groupe choral de la Société Trotebas débutait. Mme Derancourt, qui sera plus tard professeur de chant au Conservatoire, récolte ses premiers lauriers ; pendant que Mlle Maglione, pianiste de génie, dit-on, fait gémir la Presse et inaugure, par les comptes rendus de ses concerts, les premières critiques de louanges exagérées et de réclame artistique dont on a tant abusé depuis. Le chanteur Audran était au moment de sa renommée. Le groupe des instrumentistes comptait alors les chefs d'orchestre Pascal Petitbon et de Groot ; les chefs de pupitre Dubois et Pascal, violons ; Rhein, haubois ; Bertolotti, violoncelle ; Walter, basson ; Rousselot, cor ; Castellan, timbalier. Notre ville avait aussi de nombreux professeurs de musique instrumentale, de chant et de solfège, répartis ainsi : 12 professeurs de piano, 5 professeurs de violon, 4 professeurs de violoncelle, plusieurs professeurs de flûte, hautbois, clarinette, basson, cor ; la guitare, très à la mode, était enseignée par six maîtres, et la harpe comptait un professeur (1).

Une industrie touchant à l'art musical prospé-

(1) *Annuaire Marseillais* de 1830.

rait également. Le temps du brave luthier Lippi était loin; la boutique où se réunissait l'ancien cénacle vendait toujours des guitares et des chansons ; mais cinq marchands de musique se disputaient déjà la clientèle des Marseillais. Boisselot, homme actif et intelligent, venu de Montpellier, avait su profiter le premier de la diffusion toujours plus grande que prenait à Marseille l'enseignement musical pour y établir deux magasins de musique dont l'un sur le port et l'autre rue Saint-Ferréol, où, « l'on abonnait à la musique, vendait, louait pianos, orgues, serinettes de toutes grandeurs, musique militaire et symphonie, aux prix établis en Foire de Beaucaire. » (1840). « La maison Boisselot » dont on doit louer l'intelligente direction et l'heureuse initiative qui présida à sa fondation, sut la première utiliser la réclame par la Presse; on retrouve à chaque instant dans les journaux de l'époque et dans des articles, même de critique musicale, de suggestives annonces qui préviennent les Marseillais de toutes les réceptions de piano perfectionnés qui arrivent à la maison, et de toutes les améliorations nouvelles et nombreuses qu'elle apporte à ses instruments.

Les élèves de l'École de musique continuent à préparer et à chanter des messes qui solennisent tantôt la mort de Louis XVI, tantôt la fête du roi Louis-Philippe, tantôt la mémoire des victimes des trois journées. Comment le bon Dieu reconnaît-il les siens ? Et, pour ce brave Vital Gilly, professeur de piano, compositeur, on chante aussi, à l'occasion de sa mort, le *Requiem*, de Cherubini, avec orchestre dirigé par Albrand (1838). Un

excellent organiste du nom de Mey faisait depuis quelques années accourir les fidèles à la Major d'abord, à Saint-Martin ensuite avec des improvisations curieuses.

L'Ecole de Musique. (1830-1841)

Depuis 1830 jusqu'en 1841, les années se succèdent monotones pour notre École de musique, sinon pour son directeur, qui se voit en butte aux hostilités latentes, aux mesquines jalousies et aux envieuses aspirations; légers ennuis inhérents à la fonction, que la nature nerveuse et impressionnable de Barsotti lui fait exagérer volontiers. Fidèle à son poste comme un commandant de navire, Barsotti garde son école presque seul, quand l'épidémie cholérique fauche, en 1834, les habitants de son quartier. C'est à peine si quelques journées d'hécatombes terribles, où les morts font une descente continue dans la rue d'Aubagne, arrêtent le bruit des chants solfiés qui arrivent jusque dans la ıue. Mais à la rentrée, les élèves sont revenus nombreux. Leurs cris : « A lou chichibèli » et « gambi! » assourdissent le quartier. Un petit bonhomme de onze à douze ans, dont les dispositions musicales sont déjà remarquables, n'est pas le dernier à participer aux espiègleries et aux bousculades de la sortie des classes : C'est Ernest Rey, qui deviendra plus tard avec un ER de plus à son nom l'auteur de *Sigurd* et de *Salambô*. Combien d'autres encore passeront bambins à cette école de la rue d'Aubagne, qui seront un jour des musiciens distingués, des hommes de lettres, des artistes et aussi des hommes politiques. La distribution des prix qui eut lieu en 1835 dans le local

réduit de l'école, — la ville s'étant refusée à aucune dépense, — est malgré cela assez solennelle. — Le jeune Ménard Saint-Martin y obtient, à dix ans, un premier prix de solfège ; il fut, plus tard, un critique compétent.

La renommée de l'École de musique n'est pas encore suffiamment établie. Pendant qu'on reproche à Barsotti de ne pas obtenir, avec son enseignement, des résultats assez probants, on tente de prouver au maire Max Consolat, qui aime peu la musique, l'inutilité de cette institution et la nécessité de la suppression de l'allocation que lui sert annuellement la municipalité. Cette fois les ennuis sont d'un ordre plus sérieux. Barsotti se défend. Il en appelle à son ami Cherubini, de qui il obtient le *satisfecit* suivant :

Je soussigné, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation de Paris, certifie que Messieurs Puig, Bazin et Martin, élèves de cet établissement, sont sortis de l'École de musique de Marseille, où ils ont reçu leur première éducation musicale sous la direction de M. Barsotti et obtenu des succès avant de venir se perfectionner à Paris.

M. Puig, 1er prix de chant à Paris, concours 1835.

M. Bazin, 1er prix d'harmonie et d'accompagnement pratique en 1836, vient d'être nommé professeur adjoint au Conservatoire Royal.

M. Martin a aussi terminé dans cet établissement son éducation musicale et professe maintenant avec succès à Paris.

M. Barsotti a donc acquis des droits à l'estime publique en formant dans son école d'aussi bons élèves. Je sais que sous le rapport de la capacité et du zèle, il serait difficile de trouver un artiste aussi

recommandable que M. Barsotti et aussi digne de la protection et de l'encouragement de la ville de Marseille. C'est pourquoi je verrais avec infiniment de regret que l'allocation de fonds qu'il a si bien méritée jusqu'à présent cessât de lui être accordée.

En foi de quoi, etc., etc.

Le Directeur du Conservatoire de musique et de déclamation.

L. CHERUBINI. (1).

Cette lettre valut à son auteur une barrique de vin de Saint-Henry, que Cherubini trouva excellent.

Vous pensez, sans doute, que c'est fini maintenant et qu'on va laisser Barsotti dormir tranquille? Ah ! vous ne connaissez pas l'acharnement avec lequel certains compétiteurs — semblables à des mouches que l'orage énerve — mettent à poursuivre un directeur de Conservatoire. On accuse à nouveau Barsotti de n'être pas Français. Encore un certificat : C'est l'attestation comme quoi, en 1830, Barsotti — qui n'est pas plus haut qu'une botte — a servi dans la garde nationale à cheval (1).

Mais Barsotti n'est pas encore remis de ses émotions. Il pense qu'à se défendre ainsi, à réfuter d'insipides et fausses accusations, il perd du temps et dépense ses forces ; il craint qu'un jour ou l'autre, une nouvelle municipalité, influencée par ses ennemis, lui supprime ses appointements et son titre auxquels il tient beaucoup ; alors, en 1840, avec la finesse que nous lui connaissons, il établit ses batteries pour rendre son école succur-

(1) Archives du Conservatoire. Lettres, 1838.

sale du Conservatoire de Paris. Ce projet avait échoué déjà en 1830 à la suite de la chute inopinée des Bourbons ; il aboutit en 1841.

Dans un fascicule imprimé, adressé au Maire de Marseille, Barsotti avait déjà démontré la nécessité de donner au Conservatoire le développement artistique que réclamaient les besoins de l'évolution musicale. Il demandait de nouvelles classes de piano et la création de classes de violon, de violoncelle, de divers instruments, de chant et de déclamation lyrique et dramatique, et une augmentation de son budget porté au chiffre de 10.000 francs. Il n'oubliait pas en terminant de se plaindre « des sourdes menées dirigées contre lui par son ennemi implacable, M. A.... , professeur de chant, non autrement désigné, et qu'il accusait de lui avoir posé pour condition de paix et s'il voulait que la campagne d'opinions prît fin, de le prendre avec lui comme sous-directeur du Conservatoire (1) .»

La réussite du transfert de l'école en succursale de Paris nécessita un travail diplomatique très instructif et qui montre bien les qualités d'entregent que possédait Barsotti. L'appui de Cherubini, qu'il avait gagné de différentes façons, lui étant suffisamment acquis, il s'agissait de prouver à la municipalité qu'en devenant succursale de Paris, l'École de musique ne donnerait plus de tracas à la ville et qu'elle serait, en outre, aidée par l'État. C'est la ville de Marseille qui va donc demander au gouvernement de Louis-Philippe de vouloir bien

(1) Archives municipales. Série R[1] (cartons).

ériger son École de musique en succursale du Conservatoire de Paris.

Barsotti cherche à intéresser à sa cause le duc d'Orléans. Il lui rappelle humblement l'exécution, à la cathédrale de Marseille, de divers morceaux de musique de sa composition, qui ont été goûtés par Son Altesse Royale, et le prie d'accepter la dédicace des morceaux exécutés en sa présence, en 1839. Le prince royal répond à Barsotti, par l'entremise de son secrétaire, la lettre suivante :

SECRÉTARIAT
de S. A. R.
Mgr le duc d'Orléans
—

Tuileries, 24 juin 1841.

MONSIEUR,

J'ai mis sous les yeux de Mgr le duc d'Orléans la notice et la lettre que vous lui avez adressées ; mais par suite d'une règle générale depuis longtemps adoptée par Son Altesse Royale, elle ne pourra intervenir auprès du ministère, pour l'érection de l'École de musique de Marseille en succursale du Conservatoire, n'ayant à transmettre aucune demande régulièrement formée par les autorités administratives ou municipales.

Veuillez agréer, Monsieur, etc. (1)

Cette fois les démarches de Barsotti vont au Préfet. Il se rappelle, en outre, qu'une grande dame, en ce moment bien en cour, lui a montré quelque intérêt à l'époque où il était maître de chapelle de la maison des Bourbons d'Espagne. Il la presse d'intervenir à son tour assez rapidement. Enfin, il triomphe.

(1) Archives du Conservatoire. — Lettres 1841.

Par ordonnance royale du 30 mai et par délibération du 4 décembre 1841, l'École de musique de la ville de Marseille est érigée en succursale du Conservatoire royal de Paris.

M. Barsotti (Thomas-Gaspard-Fortuné) est nommé directeur par M. le Ministre de l'Intérieur aux appointements de 2.500 francs, et chargé en même temps de la classe de clavier et d'harmonie appliquée au piano.

M. Bénédit est nommé professeur de la classe de vocalisation de chant et de déclamation à 1.200 francs.

Castellan, classes de solfège et de morceaux d'ensemble, 1.200 francs.

Roussel, professeur adjoint de chant, 600 francs.

Bertolotti, harmonie pratique et composition, 800 francs.

Jujardy, secrétaire, 500 francs.

L'ouverture du cours aura lieu le 2 janvier 1842 dans le local de la Maternité, aux allées de Meilhan.

Ce n'est pas tout. Barsotti obtient encore du maire l'autorisation de faire complaisamment pour les demoiselles un cours de « fini de chant » (23 septembre 1841). Les jeunes filles viennent enfin de pénétrer au Conservatoire de Marseille par la petite porte. Elles ne tarderont pas à y entrer par la grande, toujours de plus en plus nombreuses, apportant à l'école, avec les grâces de leur sexe, l'âpreté de leur jalousie et de leurs petites rivalités, de leurs froissements d'amour-propre et de leur vanité, qu'aggrave l'aveuglement affectueux et excusable des parents. C'est dans une atmosphère de commérages, de cancans, de compétitions et d'intrigues de toutes sortes que les directions vont avoir désormais l'héroïque mission de défendre l'intégrité de l'Art.

CHAPITRE VII

I. L'ÉCOLE DE MUSIQUE DE MARSEILLE, SUCCURSALE DU CONSERVATOIRE ROYAL DE PARIS. — II. LE CHŒUR TROTEBAS — III. LES CONCERTS. — IV. L'ART LYRIQUE (1842-1852).

L'Ecole de Musique succursale du Conservatoire royal de Paris

L'École de musique, succursale du Conservatoire royal de Paris, vient d'abandonner son local trop étroit de la rue d'Aubagne ; elle s'installe au n° 40 des allées des Capucines, au sein d'un quartier paisible et bourgeois, dans un grand local que laissait libre la liquidation d'un bazar : *Au Diable d'argent.* Depuis de longues années, l'hôpital Saint-Sauveur, — devenu celui de la Maternité, qui avait été fondé sous Louis XV, en 1772, et destiné à recevoir les malades atteints de maladie infectieuse, — n'existait plus à cette place. En 1791, un corps de garde y avait pris position par l'avancement d'une petite bâtisse faisant l'angle des deux allées, où une guérite souvent déserte s'avançait sur la promenade. Le soir, une lanterne à huile, accrochée par sa corde aux bois d'une potence, éclairait assez mal les allées nues et obscurcies par l'épaisseur des hautes frondaisons. C'est dans cet endroit romanesque, comme en créèrent imaginativement les Paul Féval et les Capendu, qu'à cer-

taines heures les échos des classes de chant et de solfège animaient le quartier et charmaient la promenade solitaire du soldat de faction.

L'École de musique a maintenant quatre professeurs, sans compter le directeur. Ces professeurs sont les favorisés de la fortune, pendant que d'autres musiciens qui avaient postulé vainement vont devenir, dans leur dépit à peine déguisé, les ennemis irréconciliables de l'École et de son directeur, jusqu'au jour où ils pourront — malgré leur dédain — y pénétrer enfin.

Cent élèves fréquentent assidûment l'établissement ; ce sont, pour la plupart, des commis et des ouvriers de différents corps de métiers : menuisiers, peintres, maçons, sculpteurs, cordonniers, tapissiers, garçons coiffeurs, vanniers, tonneliers ; parmi eux, nous trouvons un avocat, un docteur en médecine et un banquier.

Barsotti a la haute main sur l'enseignement musical et tout le personnel est placé sous ses ordres. La municipalité n'intervient que dans la partie financière de l'administration. Barsotti est vraiment le directeur. Il croit avoir atteint son but, réalisé le rêve d'autorité exclusive que l'inquiétude de l'avenir n'assombrit plus. Il croit enfin à une tranquillité bien gagnée. Elle ne sera que de courte durée.

Nous ne pensons pas qu'en l'année 1842, aucun personnage officiel, aucun chef d'emploi ne se soit autant agité, n'ait tant écrit, ainsi qu'en témoignent les lettres et documents conservés dans les archives du Conservatoire, que ce brave Barsotti. Il veut d'abord assurer l'ordre et la discipline. Bien

que ses professeurs soient ses amis et qu'ils lui soient très dévoués, il morigène par lettres officielles ceux qui arrivent en retard ou manquent une classe sans son autorisation. Il sévit contre l'indiscipline et les fréquentes absences des élèves. Il se plaint au maire du concierge, dont la négligence est cause que des étrangers se sont introduits, le soir, et « se sont installés dans les classes comme dans un café ». Il obtient de faire porter à ce dernier la livrée des fourriers de la Mairie et de lui accrocher sur la poitrine une plaque à peu près semblable à celle des facteurs et sur laquelle sont gravés ces mots : *Concierge du Conservatoire.* Barsotti a le sentiment inné de la hiérarchie et de l'apparat. Il écrit vainement à M. Cavé, directeur des Beaux-Arts au Ministère de l'intérieur, pour qu'on lui permette de porter à la boutonnière un ruban distinctif — il ne dit pas de quelle couleur — comme conséquence de la médaille d'or que lui a accordée le ministre et sur laquelle est inscrit : *Honneur au talent* (1). Si on n'autorisa pas Barsotti à porter le ruban, qui l'aurait rendu si heureux, il y gagna toujours une gratification de 300 francs.

Le 18 mars 1842, il écrit à Auber, qui vient de remplacer Cherubini, pour le prier d'intervenir auprès du ministre,afin d'obtenir au Conservatoire des classes de violon et d'instruments à vent. Auber lui répond par l'envoi de dix-sept partitions de sa composilion, que l'on place religieusement dans un corps de bibliothèque, vide des grandes

(1) Archives du Conservatoire, 1842.

œuvres scholastiques de Bach, de Beethoven, de Haydn et de Mozart.

Barsotti est d'une activité fébrile. Il fait régulièrement ses classes, veille à la préparation des exercices d'élèves assez fréquents, aux exécutions des nombreuses messes auxquelles participe l'école, surveille les élèves, le concierge et les professeurs, donne au dehors des leçons dans les pensionnats de jeunes filles. Pour pouvoir à chaque instant être sur la brèche, il se sépare volontairement la nuit de sa famille, s'installe dans une petite chambre sous les toits du local de l'école ; et cette pièce est tellement froide qu'il est obligé, dit-il, de la chauffer à ses frais.

A chaque instant, le directeur réclame à ses collaborateurs de volumineux rapports sur la discipline et les progrès de leurs classes, rapports souvent tendancieux et dont le résultat est peu efficace. Barsotti plein de zèle et d'ardeur, juste, mais tatillon, grisé par son autorité, s'étonne de ne pas trouver toujours autour de lui la conscience et le dévouement qu'il croit être en droit d'exiger. Pauvre naïf !

Visite de l'inspecteur Batton.

Enfin, c'est au moment où Barsotti triomphe, où il exulte plein de l'importance de son mandat, au moment où il est confiant dans sa destinée et sûr d'un long avenir qu'une catastrophe se produit. L'inspecteur Batton arrive, envoyé par le ministre pour inspecter la succursale de Marseille. Ce compositeur d'opéras-comiques tout à fait nuls —. Qui se rappelle la *Fenêtre secrète*, le *Prisonnier d'État* et le *Camp du Drap d'Or?* — était un prix de Rome de 1817, qui acheva sa carrière

musicale dans la fabrication, à Paris, de fleurs artificielles. M. Batton avait été annoncé officiellement quelque temps avant. C'était le premier inspecteur qui venait à Marseille et sa visite faisait grand bruit dans le monde musical. De bonnes âmes surent s'emparer de Batton et lui présenter au préalable, sur l'enseignement de la musique à l'école, le tableau le plus sombre et le plus inexact possible. Ainsi préparé, l'inspecteur trouva tout mauvais : élèves, professeurs et méthode d'enseignement.

Que pouvait penser le maire Max-Consolat en recevant quelques jours après le rapport de cet homme compétent ? Comment ne pas attacher de l'importance aux dires de ce prix de Rome, dont les conclusions venaient en quelque sorte justifier les nombreuses critiques que les ennemis de Barsotti avaient fait arriver jusqu'à l'hôtel de ville ? La proposition de suppression d'allocation en fut le résultat. On s'imagine Barsotti recevant ce coup ! C'est à ce moment que le directeur et le secrétaire de l'École de musique passent des jours et des nuits à écrire, à préparer des factums défensifs et à ameuter la France entière contre cette « criarde injustice ».

Ce fut la période héroïque de la vie mouvementée du Florentin francisé. Il écrit au Maire et au Préfet des lettres de quatre pages pour sa justification ; à Auber, directeur du Conservatoire de Paris ; au compositeur Berton, que Barsotti a connu un peu, à Marseille, autrefois ; au directeur du Conservatoire de Toulouse ; aux députés de Marseille : Berryer, de Surian, Reynard, etc., etc.

Toujours ses lettres commencent ainsi : « Non que je veuille en rien diminuer les grands mérites de l'honorable inspecteur qui s'est laissé prendre aux flagorneries et aux mensonges de quelques amateurs ou artistes intrigants et désenchantés ». C'est son *leit-motiv*. Il trouvera encore mieux. Le duc de Montmorency vient de lui écrire pour lui recommander le jeune Millont, premier prix de violon du Conservatoire de Paris, qui va s'établir à Marseille. Barsotti profite de sa réponse au prince pour raconter son histoire, et par un extrait de cette lettre du 15 septembre 1842, on peut voir aisément qu'il y a chez Barsotti un habile homme et un adroit courtisan :

Vous savez, Monseigneur, par expérience, tout ce que cette ville renferme de passions et vous connaissez ce dont peuvent être capables ceux mêmes qui se disent nos amis, quand ils se laissent entraîner dans les pièges de la coterie. Après les services que vous avez rendus au pays, ne venez-vous pas d'ailleurs de l'éprouver (1).

Mais ce n'est pas tout. Barsotti fait maintenant donner la garde. Son secrétaire Jujardy s'est chargé de le défendre et de réfuter toutes les accusations qu'on lui prodigue. Une brochure explicative paraît, portant Barsotti aux nues et démontrant les résultats du bon enseignement de l'École de musique. Cette brochure est envoyée aux ministres, aux députés, accompagnée de la lettre suivante :

(1) Archives du Conservatoire. Lettres, année 1842.

La malveillance s'étant de nouveau déchaînée contre M. Barsotti, j'ai cru qu'il m'appartenait, en ma qualité de secrétaire du Conservatoire de Marseille, de réfuter les faussetés qu'on vient de publier contre M. le directeur de cet établissement. C'est avec la conviction d'avoir rempli un devoir que je prends la liberté de vous envoyer ma réponse, que j'ai livrée à l'impression.

Après en avoir appelé à Marseille, à Paris, Barsotti en eût sans doute appelé à la France, à l'Europe, au monde et à Dieu lui-même, si un changement de municipalité n'était survenu heureusement en cet instant pour amener à l'hôtel de ville le maire Reinard, qui, plein de mansuétude, s'attendrit sur le sort de Barsotti et laissa les choses en l'état.

Quel enseignement peut-on, en toute justice, tirer du rapport Batton? L'organisation du Conservatoire de Marseille n'était pas défectueuse ; l'enseignement et les professeurs n'y étaient pas mauvais ; mais le but toujours en vue de la préparation aux exercices d'élèves, à l'exécution des messes et aux cérémonies de distributions de prix empêchait l'étude individuelle de la musique. Les ensembles absorbaient presque toutes les heures de classe et l'éducation particulière était négligée au profit des résultats à atteindre avec des masses. Le but de l'enseignement du Conservatoire était certainement déplacé, mais à qui la faute ? Au goût du temps. Et Barsotti n'en pouvait mais. Il était du reste naturellement tout disposé aux parades des solennités et aux bravos décernés en public.

En fait, l'inspection annuelle, isolée, passée par

un professionnel, compositeur souvent ignorant de la technique des instruments, qui ne connait pas la valeur des professeurs et ne peut tenir compte de la fluctuation curieuse qui, selon le nombre d'élèves doués, peut faire d'une bonne classe une mauvaise et vice versa, cet étranger — et vraiment on peut l'appeler ainsi — doit forcément subir l'influence des personnes intéressées et adroites qui sauront le circonvenir, C'est le cas qui s'était produit lors de la première inspection. Les suivantes ne prouvèrent rien et ne changèrent rien aux errements de la succursale. Nous avons même vu des rapports d'inspecteurs absolument faux, grotesques et injustes ou sottement bénisseurs. Certaines classes à part, ce n'est pas en trois jours que l'on peut exactement se rendre compte de la bonne administration d'un conservatoire, de la valeur des professeurs, des dispositions des élèves et du résultat obtenu par les programmes d'enseignement. Il en est un peu ainsi du reste pour toutes les inspections.

Aucun évènement, aucun bouleversement intérieur n'arrêtait au Conservatoire la préparation des séances publiques ; et il semblait de plus en plus que l'on ne travaillât à l'école que dans ce but. Les classes de chant y avaient une telle importance que l'on y décernait des prix par catégorie de voix et qu'il existait un prix spécial de vocalisation. Roussel faisait la classe aux ténors ; Bénédit, aux barytons et aux basses. Certes, faire des chanteurs, c'est bien ; préparer des ensembles choraux, c'est instructif : mais être hypnotisé à ce point par l'art du chant, c'est oublier qu'un conservatoire n'est pas créé dans cet unique dessein.

Voilà, peut-être, ce dont aurait pu se plaindre M. Batton, prix de Rome ; et au lieu de trouver que le Conservatoire de Marseille ne faisait pas de chanteurs, obtenir l'étude plus complète de la musique et surtout la création de classes d'instruments à vent et à archets,

Dans un *exercice public*, le Conservatoire, avec ses éléments vocaux, avait donné, le 31 mai 1842, le *Stabat Mater* de Rossini, en entier. C'était assurément un bel effort en réponse à l'inspecteur. Cette séance se termina par une lecture de pièces poétiques du *Cid* et de *Sylla*, dites par les élèves de Bénédit, qui vint lui-même déclamer une épître de Méry, à la louange du Conservatoire sans doute. Le poète marseillais, qui avait toujours une épître prête à toutes les occasions, était alors bibliothécaire à Marseille ; et il donnait, dans son emploi casanier, l'impression d'une grive sauvage enfermée dans sa cage étroite. Il n'y demeura pas longtemps.

La classe de déclamation dramatique ne fut pas, à son origine, fréquentée par l'élément féminin. Cette classe n'était véritablement que la classe de diction actuelle, puisqu'on y récitait, sans jouer la comédie. Bénédit n'y admettait que l'étude des morceaux classiques de Molière, de Corneille, de Racine, de Voltaire, dc Lafontaine, de Diderot, etc., pour lesquels ce professeur avait le culte fervent que le Conservatoire a négligé.

Le maire Reinard, tout en maintenant l'allocation du Conservatoire, n'eut pas une confiance illimitée dans le jugement de Barsotti et des trois

professeurs, qui étaient les seuls arbitres de l'admission des élèves et des classements du concours. Il institua une commission de surveillance, dont les membres firent aussi partie des divers jurys d'admission et de concours. Toutefois, les professeurs demeuraient les seuls juges de l'admission de leurs élèves aux examens de concours. Cette commission se composait de MM. Loubon, adjoint au maire, président ; Deluy-Martiny, conseiller municipal ; Julliany, ancien adjoint au maire ; Pépin, professeur de musique ; Albrand père ; Rostand, receveur municipal ; Lecourt, avocat ; de Remusat, Caussemille et Cauvière, amateurs de musique. Elle avait le droit d'intervenir dans les réunions où se discutaient les méthodes d'enseignement.

A l'issue de l'année scolaire, dans le Théâtre Chave, fraîchement décoré, a lieu, le dimanche 1er octobre 1843, la distribution solennelle des prix, avec un beau programme de chant et de chœurs accompagnés à l'orchestre par les musiciens de Pépin, qui exécutent aussi les ouvertures de *Zampa* et des *Diamants de la Couronne*.

« Cette séance publique, ajoute le secrétaire du Conservatoire, sur le livre de 1843, avait attiré un grand concours d'auditeurs dans la salle du Théâtre Chave, et a répondu de la manière la plus complète à ce qu'on était en droit d'exiger des élèves. Les morceaux d'ensemble n'ont pas faibli un seul instant ; et les élèves des classes de chant, chargés des solis, ont montré beaucoup d'aplomb et de goût. Les journaux, *cette fois*, ont été una-

nimes à constater avec le public le progrès des élèves... (1). »

Que pouvaient bien vouloir dire ces premiers et deuxièmes prix d'encouragement que l'on décernait régulièrement à chacune des distributions de prix dans les classes de clavier et d'accompagnement au piano ? Il ne faut pas demander trop d'explications à Barsotti. Cet homme est très chatouilleux sur les actes de son administration. A propos d'un article du *Messager de Marseille* (24 septembre 1844) sur le Conservatoire, le voilà de nouveau inquiet, tourmenté, fulminant contre la Presse, et accusant presque ses collaborateurs. C'est l'adjoint Loubon qui est chargé de recevoir ses plaintes. Cet homme, parent du peintre animalier Loubon, patient, aimable et aimant les arts, va pendant des années être tourmenté, obsédé par Barsotti. Les incidents les plus puérils prendront des proportions extraordinaires ; à chaque instant surgiront des ennemis imaginaires, jusqu'à ce que la manie de la persécution dont souffre Barsotti s'aggrave encore dans l'atmosphère conservatorienne, au point de le rendre impossible à tout le monde.

Le professeur Bertolotti avait été révoqué de sa classe d'harmonie, en 1843, pour un motif bizarre. Voici l'arrêté de révocation :

Considérant que dans les dernières réunions du Jury pour l'examen trimestriel des classes, la Commission

(1) Registre des délibérations, arrêtés et procès-verbaux du Conservatoire (1842).

de Surveillance a désiré que les questions fussent adressées aux jeunes gens par les professeurs eux-mêmes, dans le but tout bienveillant de ne point intimider les élèves, comme encore pour ne pas éloigner les questions du cours de leurs études habituelles.

Que les autres professeurs des autres cours se sont conformés sans hésitation aux désirs de la Commission.

Que le professeur de la classe d'harmonie s'est seul refusé,

Que cette insoumission doit être nécessairement réprimée,

Le sieur Bertolotti, nommé par notre arrêté du 13 décembre 1841, est révoqué de ses fonctions. La classe d'harmonie du Conservatoire est supprimée.

20 avril 1843,

Max. CONSOLAT (1).

Si peu qu'on ait connu Bertolotti, on s'étonne d'une semblable mésaventure. Comment cet homme timide à l'excès, qui ne fit du mal à personne, ni à son violoncelle, put-il en arriver à un acte d'insubordination si manifeste ? Ne doit-on voir là qu'une plaisanterie de pince-sans-rire ou un acte de courage extraordinaire dont seul se trouvent capables les peureux. En ne questionnant pas lui-même les élèves, Bertolotti jouait un vilain tour à ces braves jurés : Loubon, Cauvière, Lecourt et Roux, qui composaient le jury ce jour-là, et qui étaient dans l'impossibilité de poser eux-mêmes des questions sur la théorie de l'harmonie, et encore moins de se rendre compte de l'exactitude de la

(1) Archives Municipales. Série R^1. (Cartons).

réponse. Sans s'en douter, et en s'offrant en holocauste pour la cause de l'indépendance de l'enseignement, Bertolotti indiquait l'inconvénient de l'incompétence technique des commissions d'examen telles qu'on les retrouve trop souvent dans l'histoire du Conservatoire. L'École n'eut pas à souffrir beaucoup du départ de Bertolotti, que nous retrouverons, du reste, dans quelques années, au poste nouveau de professeur de violoncelle.

En 1845, le secrétaire Bernard-Jujardy quitte le Conservatoire. Il faut saluer le départ de cet employé modèle qui fut si dévoué à Barsotti et s'imposa souvent, par l'agitation constante de son directeur, des tribulations et un travail énorme pour 500 francs d'appointements annuels.

Création de classes pour les jeunes filles. (1845)

A la suite de nombreuses demandes — car il n'y a rien de tel pour obtenir quelque chose que de lasser les gens — et sans crainte de paraître assommant, Barsotti obtient enfin une classe de solfège et de chant pour les femmes. La délibération du Conseil municipal qui ouvre aux jeunes filles les portes du Conservatoire date du 14 juillet 1845. Martin, ex-élève de Barsotti et du pensionnat gratuit de Paris, revient exprès de la capitale, où il donnait des leçons, pour occuper ce poste rétribué à 1.200 francs. On ajoute deux nouveaux articles au Règlement.

1° La classe de femmes est divisée en deux sections : la première comprend l'enseignement des principes élémentaires de la musique et leur application sur des solfèges et des chœurs.

2° La seconde section comprend l'enseignement de l'art du chant consistant dans la pose et l'émission de la voix, dans les études et exercices de vocalisation, dans l'étude des morceaux de chant de divers genres, d'une facture classique à la portée de la voix des élèves et choisis dans les œuvres des meilleurs auteurs.

Les leçons ont lieu trois fois par semaine ; il y a des titulaires et des assistantes.

L'instruction des femmes ne fut pas longtemps limitée aux classes de solfège et de chant. Par sa lettre du 18 janvier 1847, l'adjoint Loubon prévient M. Reinard, maire de Marseille, pair de France, de l'installation définitive du cours de déclamation créé pour les demoiselles dans le Conservatoire de musique. Bénédit sera chargé de ce cours.

Le docteur Romulus Boyer, nouvel adjoint délégué aux Beaux-Arts — on ne sait pourquoi — propose à l'autorisation du maire l'admission de trente jeunes filles, dont six pour une classe de piano créée en novembre 1850 et professée par Barsotti.

Mme Derancourt est nommée professeur de chant le 9 novembre 1850. Le siège est forcé, la Bastille est prise depuis le 14 juillet 1845 ; les femmes sont maintenant dans la place. Sans récriminer contre cet évènement par lequel s'affirme l'égalité des sexes dans l'enseignement gratuit de la musique, nous sommes dans l'obligation de remarquer que, aujourd'hui, l'équilibre est rompu au profit du sexe faible. Si la marche du féminisme s'accentue ainsi dans toutes les branches de l'ensei-

ement, il est inquiétant de se demander ce qui arrivera des hommes dans vingt ans.

Pendant cette période de dix années, fidèle à son programme, Barsotti donna régulièrement des *exercices publics* ; et les élèves du Conservatoire continuèrent entre-temps à chanter de la musique religieuse. — La Presse marseillaise, le *Sémaphore* surtout — il ne faut pas oublier que Bénédit y était critique musical — font un éloge assez vif des résultats artistiques obtenus par le Conservatoire ; résultats applaudis par un nombreux public, malgré la concurrence active que créait, à ce moment-là, contre le Conservatoire, la Société Trotebas. Il y eut aussi, inspirées par le directeur, des soirées musicales données par les anciens élèves du Conservatoire appelés par Barsotti *la vieille garde*.

La Révolution de 1848 venait encore, comme (1848-1852) celle de 1830, d'éclater brusquement. Elle agita Marseille plus que son aînée qui, dix-huit ans auparavant, avait amené au pouvoir le gouvernement de Juillet. Si l'effort de Méry, de Barthélemy, de Rabbe et de Thiers avait contribué à la chute de Charles X, il est curieux de constater que les pénétrantes satires du crayon de Daumier étaient pour beaucoup dans la poussée d'opinion qui renversait Louis-Philippe et conspuait la politique de ses ministres. On sait que le dessinateur marseillais avait caricaturé en une poire inoubliable la physionomie du roi et n'avait cessé de ridiculiser, en des dessins mordants, les faiblesses du régime, frappant toujours haut et juste.

Nous devons constater sans parti-pris d'opinion,

en revenant vers le Conservatoire, que cette école fut plus particulièrement perturbée, dans le cours de son histoire, par les changements de gouvernement et par les changements d'administration municipale. C'est ainsi que sans s'inquiéter des études, le Gouvernement provisoire de 1848 disposa des salles du Conservatoire à sa guise. Pendant près d'un an, Barsotti ne fut plus chez lui ; et le Conservatoire se trouva envahi par le Club des travailleurs, par la Garde nationale, par les électeurs appelés à chaque instant à donner au pays des députés, des présidents, et, à la ville, des conseillers et des maires.

« Un matin, raconte Castellan, en arrivant pour faire ma classe, je trouve un factionnaire qui me barre le passage. Une compagnie de soldats du génie était installée au Conservatoire. C'était une malice de M. Roux, chef du bureau militaire à la mairie et organiste à l'église des Augustins. Notre confrère, qui ne pouvait souffrir Barsotti, avait trouvé bon d'installer une garnison dans nos classes et d'entraver ainsi la marche des cours. J'obtins sans difficulté du sergent chef de poste l'autorisation de monter au cabinet de Barsotti. »

« En passant devant la grande salle d'études, je vis qu'une avalanche de choux et de carottes avait fait disparaître le piano. Je trouvai notre directeur chagrin ne sachant quel parti prendre. — « Eh bien ! lui dis-je, puisque chacun fait sa manifestation pacifique, faisons aussi la nôtre ! Convoquez tous les professeurs et allons chez Emile Ollivier. » Ce qui fut fait. Quand on nous annonça au citoyen commissaire, celui-ci vint aussitôt vers M. Bar-

sotti, la main tendue, en s'écriant : *Eh! bonjour M. Barsotti, comment vous portez-vous? Vous ne me reconnaissez pas?... J'ai été un de vos élèves. Je regrette de n'avoir pu vous faire honneur, n'ayant jamais pu chanter...* Notre affaire était gagnée. Emile Ollivier trouva sans peine un autre logement pour nos braves... (1) ».

On continue malgré tout à s'emparer à chaque instant de la grande salle du Conservatoire, sans tenir compte des heures de classes, pour des réunions que le maire Baux autorise avec une extrême complaisance. On essaye d'y faire répéter chaque jour les musiques du 20e et du 33e de ligne. Les assemblées électorales, les opérations de recrutement y sont si fréquentes que Barsotti craint pour le piano et le matériel (2).

Il y a un peu de quoi. Toute cette parodie de la grande Révolutiou de 1789 est accomplie par des hommes très agités. Ces révolutionnaires ne sont pas dangereux, à la vérité; ce sont plutôt des lyriques, des rêveurs, des enthousiastes, fils de Saint-Simon et de Fourier. Aussi le citoyen maire Baux ne manque jamais d'ajouter au bas des lettres qu'il envoie au citoyen directeur Barsotti : *Salut et Fraternité*. En cette année de socialisme romantique, le *Requiem* de Cherubini fut chanté avec le concours des élèves du Conservatoire, sur l'initiative de l'Académie des Lettres et Beaux-Arts, pour

(1) CASTELLAN. *Renseignements à M. Heugel sur le mouvement musical à Marseille*. Samat, 1884.

(2) Archives du Conservatoire. Lettres, 1848.

commémorer la mort récente de Chateaubriand (août 1848).

Barsotti sait profiter de toutes les circonstances pour augmenter le prestige de son École; et, à la suite d'un concert donné au profit des ouvriers sans travail, auquel Émile Ollivier a assisté, tel un général d'armée qui vient de vaincre, Barsotti fait afficher dans le Conservatoire le communiqué suivant :

Ordre du jour :

A la fin du concert de samedi dernier, M. le Commissaire du Gouvernement à Marseille a bien voulu exprimer sa satisfaction au directeur du Conservatoire sur la bonne tenue des élèves de cet établissement et sur leur exécution.

Le directeur du Conservatoire est heureux et fier d'être ici l'interprète des sentiments de M. le Commissaire. Il ne doute pas que le témoignage flatteur de l'approbation de ce digne représentant du Gouvernement national ne soit pour MM. les Professeurs une douce récompense de leurs soins et pour les élèves un puissant motif d'encouragement, etc., etc

Barsotti (1).

Eh! eh! Monsieur Barsotti, est-ce bien vous qui avez rédigé cet ordre du jour et qui l'avez provoqué? Vous qui avez été comblé de faveurs par les hommes de la Restauration et qui leur devez votre direction! Vous, qui avez obtenu, par l'intermédiaire et la bonne volonté du prince d'Orléans, le transfert de votre école municipale en suc-

(1) Archives du Conservatoire, année 1848.

cursale de Paris! C'est qu'en dehors de ses principes, malgré ses sympathies politiques, Barsotti est avant tout directeur du Conservatoire; qu'il tient à conserver cette fonction dont il tire une grande vanité et dont les ennuis y afférant constituent une nécessité de sa vie remuante. Nul doute que, quatre ans après, il aurait crié plus haut que d'autres : *Vive l'Empereur!* Les événements ne lui laissèrent point le temps de commettre cette nouvelle apostasie.

De plus en plus dans le Conservatoire, devenu École Communale de Musique, les commissions municipales et surtout les personnalités invitées par l'adjoint aux Beaux-Arts se substituent à l'autorité de Barsotti. Les méthodes d'enseignement, les questions techniques sont discutées par des amateurs de musique passionnés, mais dont la compétence n'est souvent faite que de prétentions. Barsotti s'en plaint, — cette fois justement, — dans un *Exposé de la situation de l'École communale de musique* qui lui est demandé, en juin 1850, en vue d'une prochaine réorganisation (1).

Il constate que la Mairie n'ayant pas accepté le règlement émanant du ministre et relatif à toutes les succursales, son École est de ce fait privée de l'allocation promise de 5000 francs avec laquelle il pourrait créer des classes d'instrument. Il démontre qu'en étendant d'une manière considérable et fort indécise les attributions et les pouvoirs de la Commission de surveillance, de telle

(1) Archives municipales : Rapport Barsotti. Série R[1] (cartons).

façon que cette Commission est seule maintenant à donner des ordres, à fixer le règlement, etc., etc., il en est résulté une situation d'autant plus regrettable que souvent le directeur ne sait plus à qui s'adresser, en cas d'indécision d'attribution entre les pouvoirs de l'Adjoint délégué, du président de la Commission de surveillance et de ses membres.

Toutes ces réflexions sont justes ; ces observations sont fondées. Barsotti a parfaitement saisi le défaut de la cuirasse de la nouvelle organisation du Conservatoire ; mais on ne l'écoute plus. Comme le berger Guillot, il a appelé à l'aide si souvent à tort, il s'est plaint si incessamment pour des riens, que maintenant ses sages avis ne sont plus entendus.

Cet homme volontaire et souple réussit pourtant encore à obtenir de la municipalité qu'une classe de violon et une classe de violoncelle soient créées et faites à titre d'essai par Millont, qui se recommandait par un talent vraiment méritant, et par son vieil ami Bertolotti, dont on avait oublié l'incartade. Ces deux professeurs ouvrirent leurs cours dans l'année scolaire 1851-1852. Barsotti était arrivé enfin, après trente ans d'efforts et de patience, grâce encore à une heureuse *combinazione*, à diriger le Conservatoire de ses rêves. Il espérait bien, un jour prochain, y faire pénétrer quelques classes d'instruments à vent. Il n'y réussit pas. L'étoile d'Auguste Morel montait dans le ciel musical, pendant que s'éteignait celle de Barsotti.

Le conflit latent entre le directeur et la Commission de surveillance de l'École de musique, pres-

senti par Barsotti dans le dernier rapport présenté au maire éclata dans une réunion de cette Commission. En l'absence de MM. Albrand et Romulus Boyer, le docteur Pirondi, membre de la Commission de surveillance, se révolta contre le jugement du jury des derniers examens d'admission au concours qui était composé seulement de la majorité des professeurs de l'École et promit de faire annuler ces examens.

Il ne se passe pas, depuis, de concours sans que quelque mécontent parle de le faire annuler. Le docteur Pirondi n'était pas entièrement dans son droit puisqu'il avait été invité personnellement à ces examens ; mais la Commission tout entière donna raison à son membre réclamant (1).

La démission de Barsotti.

Ce fut le coup de grâce. Barsotti, dont l'immense réserve d'endurance n'était pas épuisée, court chez le maire, qui, cette fois, l'envoie promener. Le directeur, estimant avoir perdu toute autorité, rentre chez lui pour écrire sa démission. Elle est acceptée. La mairie avait déjà son candidat.

La Commission de surveillance du Conservatoire, jugeant en dernier ressort sur les élèves de solfège, de piano, d'harmonie et de chant, comptait dans son sein, depuis l'année 1850, les docteurs Romulus Boyer, Pirondi et Goy ; le pharmacien Roux et un juge de paix, l'excellent Fabre. Le conflit, qui décida du sort de Barsotti, amène naturellement sous notre plume deux réflexions d'ordre différent : La première, d'un esprit sans doute un peu démodé, c'est que pris entre trois

(1) Archives municipales : Série R[1] (cartons).

médecins et un pharmacien, Barsotti avait beaucoup de chance pour n'en pas revenir, après s'être tiré souvent de plus mauvais pas ; la seconde, plus sérieuse, c'est l'étonnement que nous ne pouvons nous empêcher de ressentir devant les prétentions ridicules de ces trois docteurs et de ce pharmacien en matière de musique et d'enseignement technique. Comment admettrait-on le résultat d'un examen médical, jugé en majorité par des musiciens de carrière ? Que dirait-on d'une Commission de surveillance composée de pianistes, d'harmonistes et de professeurs de chant s'immisçant dans les affaires d'une Faculté médicale et la réglementant? Les connaissances techniques de la science musicale sont donc accessibles à tous ceux qui, aimant, il est vrai, la musique, n'ont néanmoins jamais étudié cet art sérieusement ?

Résultats artistiques.

Or, le travail accompli par Barsotti avait produit de bons résultats ; les seuls que l'École pût donner en l'état de son enseignement instrumental si insuffisant.

Cette École avait aidé les premiers pas de F. Bazin, de Bénédit, de Martin, de Bonjean, de Trotebas, de Hugh Cas, de Ménard, de Monticelli, de Solar, de Brion d'Orgeval, de Chastan et couronné le maître Reyer. Elle avait surtout fourni des chanteurs à la scène lyrique, car c'est de son sein que sortirent les ténors Puig, Puget, Lefranc, Mirapelli, Coste, Julien, Méritan, Turbin, et les basses et les barytons Brémond, Michel Dermon, Joseph David, Bonnefoy, Oreb, Boyer, etc., etc.

Toutefois, Barsotti avait fait son temps. Le nom d'Auguste Morel était sur toutes les lèvres. La

Presse parlait de ce musicien depuis plus de dix ans. Il arrivait à point pour occuper la fonction directoriale. Après trente années de services, durant lesquelles il avait dépensé une énergie considérable, Barsotti s'en allait — excédé, désillusionné, fatigué par les luttes quotidiennes, sans même avoir obtenu le modeste ruban violet — jouir d'une paisible retraite dans sa campagne de la Belle-de-Mai, et tenir, par amour de l'art, l'orgue de cette paroisse de banlieue, aux offices du dimanche. Sa vie s'acheva en 1868, à l'âge respectable de 87 ans. Cette mort n'eut aucun retentissement dans le monde musical marseillais. Depuis longtemps Barsotti était injustement oublié.

Le grand âge qu'atteignit Barsotti porte à croire que le poste de directeur du Conservatoire peut conserver son homme, s'il réussit à s'y maintenir. Il est vrai que Barsotti, malgré toutes les tracasseries qui l'assiégèrent à cette fonction, ignora toujours les rivalités des classes similaires, l'état d'esprit particulier créé pour cette raison dans certaines classes. Avec Mme Derancourt seule et trente élèves jeunes filles, il n'eut qu'une faible idée de ce que serait le Conservatoire le jour où il compterait seize professeurs dames et trois cents élèves jeunes filles.

Il n'eut de ce fait qu'un léger aperçu de la vie conservatorienne dans son ambiance de soupçons, de représailles, d'animosités qui trouve dans toute École de musique de Marseille, de Paris ou d'ailleurs un terrain de prédilection où, aux jours de concours, s'exacerbent dans un vent de folie la jalousie, l'amour-propre et la vanité.

Le Chœur Trotebas.

On s'entretenait beaucoup, vers 1840, d'une société chorale connue sous le nom de *Chœur Trotebas*, qui se faisait entendre dans toutes les grandes cérémonies religieuses, aux concerts Thubaneau et à la Société Philharmonique avec un égal succès.

Trotebas, élève du Conservatoire de Marseille, où il avait obtenu son premier prix de chant, avait donné son nom à un groupe de chanteurs remarquablement stylés qui obtenaient, grâce aux explications et aux études que leur chef savait rendre intéressantes, des exécutions chorales vraiment très belles, d'où se dégageait, avec l'effet peut-être un peu exagéré des nuances, une intelligente compréhension des œuvres des maîtres. Trotebas, d'abord professeur suppléant à l'École de musique, s'en était allé, un jour, après une violente discussion avec Barsotti, en faisant claquer la porte et en jurant, nouvel Annibal, une haine mortelle à son ancien professeur.

Les circonstances favorisèrent Trotebas. Parm les nombreuses sociétés chorales qui existaient alors, à Marseille, — quand nos concitoyens ne semblaient vivre que pour chanter ou entendre chanter — celle qu'avait fondée Albrand était la plus renommée. A la mort de son directeur, tous les sociétaires affluèrent dans la société naissante que Trotebas, l'ancien élève du Conservatoire, dressait comme une menace en face de cet établissement. La vogue lui amena encore d'autres éléments, et le groupe Trotebas arriva bientôt à compter cinquante chanteurs de choix. Au dire de Bénédit, qui n'est pas exagéré, le Chœur Trotebas

était, avec celui de Clémence-Isaure de Toulouse, la première société chorale de France.

Doué d'une intelligence musicale supérieure, Trotebas mit à profit les théories de l'éducation musicale simultanée, développée et pratiquée par Choron ; et comme ce curieux artiste, il devint, à Marseille, le directeur d'une institution « à laquelle, avec son âme ardente, il sut communiquer un amour de l'art et un sentiment du beau qui n'exista jamais à un plus haut degré dans des écoles plus renommées. »

Nous laisserons une fois encore à Fernand Mazuy, Marseillais enthousiaste, le soin de nous raconter un trait de l'existence de la Société Trotebas : « Les hommes impartiaux, les hommes de goût que leurs affaires appelaient à Marseille, se demandaient avec étonnement comment de simples ouvriers pouvaient atteindre ce degré de perfection. Peu après l'inauguration du Chœur Trotebas, Adolphe Nourrit vint comme le cygne jeter son dernier chant dans ce midi qui l'avait vu naître, qui avait réchauffé son génie et qui devait sitôt pleurer sur sa froide dépouille. Le grand chanteur arrive à Marseille. La ville est en émoi ; c'est un beau jour pour elle. Tout ce qui sent un cœur d'artiste battre dans sa poitrine veut contempler, veut toucher ce dernier débris de la tragédie lyrique. Mais le grand homme est fatigué, il repose, comment le réveiller ? Un moyen délicat se présente ; il faut chanter sous ses fenêtres ces pages sublimes qu'il disait si bien et qui ont fait sa gloire. La jeune phalange musicale est convoquée ; la grande victime du mauvais goût parisien

entend les accords si puissants, si majestueux que Rossini a semés dans son *Siège de Corinthe*; Nourrit se lève et, dans l'expression de son ravissement, il veut chanter lui-même les patriotiques exhortations du grec Néocles à l'armée épouvantée par la marche rapide du sultan Mahomet II. Nourrit croyait avoir affaire à l'élite de l'aristocratie marseillaise. Quel ne fut pas son étonnement lorsqu'en pressant les mains de tous ces dilettanti, il sentit ces pressions rudes et franches qui annoncent l'ouvrier. Nourrit eut peur. Il se demanda ce que devait être l'art musical dans une ville où la classe ouvrière s'acquittait ainsi de sa part d'exécution. Pauvre génie incompris par la mode ! Il ne pensait pas que bientôt ces ouvriers lui rendraient les derniers devoirs en chantant sur son cercueil les prières des morts qu'ils réservaient pour une autre solennité. »

« A cette société qui compte à peu près vingt ans d'existence — ceci est écrit en 1852 — sans interruption, jamais l'autorité locale n'a daigné accorder aucune de ces marques d'encouragement que toute municipalité doit à celui qui instruit et moralise les classes ouvrières. Partition, local, frais de copie, tout s'achète, se loue, se paye aux frais de la réunion, dont le trésor se forme au moyen d'une rétribution mensuelle. Jamais l'artiste, qui est venu réclamer le concours de la Société, n'a éprouvé de refus ; obscur ou célèbre, riche ou pauvre, tout ce qui cultive les arts est sacré à ses yeux. Les membres qui composent cette phalange savent à quoi ils sont engagés et ne reculent devant rien : travail, veilles, perte de

journée, rien ne doit les rebuter. Ils voient dans le concours qu'ils prêtent à l'artiste célèbre de la gloire à acquérir, et dans celui qu'ils donnent à l'artiste médiocre une bonne action à faire. Ceux qui voudront s'enquérir si Marseille possède une réunion chorale de premier ordre n'ont qu'à le demander à Liszt, à Duprez, à Berlioz, à Félicien David, à Vieuxtemps, à toute l'élite de ces réputations universelles... et voilà, enfin, une Société qui vit de ses propres ressources depuis vingt ans, sans que le moindre nuage ait jamais altéré l'union de tous ses membres (1). »

M. Alexis Rostand écrivait à son tour, en 1871, sur cette société chorale : « Que dire de la Société Trotebas ? — Il y a là des hommes de tout âge, de toutes conditions que l'art a rapprochés et qui se réunissent deux fois par semaine pour étudier des œuvres élevées, sans autre mobile que le plaisir qu'ils y trouvent ou souvent le bien qu'ils peuvent faire. — Plusieurs en font partie depuis la création, qui remonte à de longues années ; car la Société Trobebas est une des plus anciennes de France ; ceux qui ne chantent plus, — et il y en a — sont les vétérans honorés de la Société ; ils se retrouvent à toutes les solennités et ont la place d'honneur. Il y a quelque chose de particulièrement sympathique dans cette vieille association aux touchantes traditions, que ni nos révolutions, ni nos malheurs, ni nos discordes, ni nos haines n'ont pu briser. Il s'est créé depuis quelques années, en France, de nombreuses sociétés chorales, et

(1) F. Mazuy. *Essai historique*. Loc. citée.

plusieurs ont atteint une perfection d'exécution remarquable; aucune n'a su, je crois, maintenir toujours son répertoire dans les œuvres élevées classiques ou animées de l'esprit classique, comme la Société Trotebas (1). »

Cette société chorale, qui dura près d'un demi-siècle, eut, parmi ses présidents, un ténor nommé Rampal dont la voix était fort belle et qui se dévoua toute sa vie à cette institution; elle eut aussi une basse remarquable, Mouren. Les portefaix comptèrent beaucoup de leurs collègues parmi les membres de la chorale. Un des plus célèbres a été le ténor Mouton.

Trotebas avait fait connaître à Marseille les belles compositions de quelques grands maîtres de la musique religieuse. Son dévouement à la cause de l'art musical, son désintéressement méritaient d'être relatés ici.

Appelé à Paris par Choron, Trotebas laissa son œuvre entre les mains du musicien Chevalier, qui devait tôt disparaître emporté par la phtisie pulmonaire. Chevalier a laissé quelques morceaux qui dénotent de la facilité mélodique, sans grand travail harmonique, et un *Requiem* dans le goût italien, que l'on chante encore à l'église lors des cérémonies funèbres. Martin, le professeur du Conservatoire, demeura à la tête de la Société Trotebas de 1851 à 1862, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où le chef d'orchestre Momas en prit, pour quelques mois, la direction. Puis, celle-ci échut à Siffrein Reynaud, qui la garda jusqu'à sa

(1) Alexis Rostand. *La Musique à Marseille*.

mort. M. Vincent Fosse fut le dernier directeur de cette chorale, qu'il dirigea de 1885 à 1889. Vers la fin, cette Société s'était profondément modifiée ; le temps des bonnes volontés et des belles voix était passé. M. Vincent Fosse en réunit quelques éléments épars et fonda la société chorale qui existe depuis sous le nom de *Cæcilia* et dont nous parlerons en son temps.

L'odyssée du corps de Paganini. (1840)

Le 27 mai 1840, Paganini venait de mourir à Nice. Guy de Maupassant rapporte à ce sujet la très bizarre aventure arrivée à la dépouille mortelle du célèbre violoniste aux îles de Lérins, tout près de Cannes.

« A quelques centaines de mètres au sud-est de l'île, on aperçoit un îlot tout nu, presque à fleur d'eau, Saint-Ferréol.

« Ce récif est singulier, hérissé comme une bête furieuse, si couvert de pointes de roc, de dents et de griffes de pierre qu'on peut à peine marcher dessus : il faut poser le pied dans les creux, entre ces défenses, et aller avec précaution. Un peu de terre venue on ne sait d'où s'est accumulée dans les trous et les fissures de la roche ; et là dedans ont poussé des sortes de lis et de charmants iris bleus dont la graine semble tombée du ciel. C'est sur cet écueil bizarre, en pleine mer, que fut enseveli et caché pendant cinq ans le corps de Paganini.

« L'aventure est digne de la vie de cet artiste génial et macabre, qu'on disait possédé du diable, si étrange d'allures, de corps, de visage, dont le

talent surhumain et la maigreur prodigieuse firent un être de légende, une espèce de personnage d'Hoffmann. Comme il retournait à Gênes, sa patrie, accompagné de son fils qui, seul maintenant, pouvait l'entendre tant sa voix était devenue faible, il mourut à Nice, du choléra, le 27 mai 1840.

« Donc, son fils embarqua sur un navire le cadavre de son père et se dirigea vers l'Italie. Mais le clergé génois refusa de donner la sépulture à ce démoniaque. La cour de Rome, consultée, n'osa point accorder son autorisation. On allait cependant débarquer le corps lorsque la municipalité s'y opposa sous prétexte que l'artiste était mort du choléra. Gênes était alors ravagé par une épidémie de ce mal, mais on argua que la présence de ce nouveau cadavre pouvait aggraver le fléau. »

« Le fils de Paganini revint alors à Marseille, où l'entrée du port lui fut interdite pour les mêmes raisons. Puis il se dirigea vers Cannes, où il ne put pénétrer non plus. Il restait donc en mer, berçant sur la vague le cadavre du grand artiste bizarre que les hommes repoussaient de partout. Il ne savait plus que faire, où aller, où porter ce mort sacré pour lui, quand il vit cette roche nue de Saint-Ferréol au milieu des flots. Il fit déposer le cercueil, qui fut enfoui au milieu de l'îlot.

« C'est seulement en 1845 qu'il revint avec deux amis chercher les restes de son père et les transporter à Gênes, dans la villa Gajona. »

N'aimerait-on pas mieux que l'extraordinaire violoniste fût demeuré sur l'écueil perdu, sur l'écueil hérissé où chante la vague dans les étranges découpures du roc ?

En l'année 1840, nous trouvons Marseille en plein courant musical. Les concerts se succèdent sans interruption, soit à la salle Boisselot, rue Haxo, soit au Grand-Théâtre, soit à la salle Thubaneau. Il n'était bruit, en ce moment, que d'une pianiste extraordinaire, Mlle Maglione. Bénédit, qui l'appelait la « Rachel du piano », l'exaltait dans son journal : « M. Cherubini, dit-il, après avoir entendu cette jeune personne, refusa de l'admettre en qualité d'élève au Conservatoire de Paris et lui décerna, au nom du Comité formé de nos plus grandes illustrations musicales, *un premier prix hors de concours*. Depuis ce temps, Mlle Maglione n'a cessé de travailler le piano avec Kalbrener, le premier professeur de la capitale, et ses progrès ont été si rapides qu'en moins d'une année, elle a pu se faire distinguer parmi les plus beaux talents (1). »

Les Concerts. (1840-1852)

Après avoir parlé de la pureté de style, de la netteté d'exécution de Mlle Maglione, et encore du brillant de son jeu, Bénédit, cite à l'appui de son dire, l'opinion du musicographe d'Ortigue qui seule suffit, d'après lui, pour établir une réputation. Le savant critique, dans un compte rendu d'une soirée donnée à l'hôtel de ville par le violoniste Mazas et à laquelle Mlle Maglione prêtait son concours, écrit : « L'événement de la soirée était le début d'une jeune pianiste, Mlle Maglione, élève de Kalbrener. Dès les premières mesures du *Pirate*, on a reconnu la méthode de l'illustre maître. Le talent de Mlle Maglione se fait surtout

(1) *Le Sémaphore*, 18 novembre 1843.

remarquer par une manière élégante et correcte et qui sait se jouer avec aisance des plus grandes difficultés. Les trilles, les tierces, les gammes, les arpèges, tout a été exécuté avec une étonnante pureté. A ces qualités matérielles, la jeune pianiste joint une grande précision de mesure et un sentiment exquis de la phrase musicale. »

« Il n'en faut pas davantage, concluait Bénédit, pour recommander, à Marseille, Mlle Maglione aux amateurs du piano. Nous sommes persuadés qu'avec des dispositions et des leçons d'un tel maître, ils ne peuvent manquer d'arriver à un véritable talent. »

La « Rachel du piano » avait sans doute du talent, quoique l'on ne comprenne pas très bien ce premier prix hors de concours décerné par Cherubini au nom du Comité formé par les plus grandes illustrations de l'époque; mais elle s'entendait avec beaucoup d'art à soigner sa réclame. Depuis son arrivée à Marseille, ses moindres faits et gestes sont relatés dans les journaux qui la comblent d'éloges excessifs. Elle nous offre le premier exemple de la publicité tendancieuse et commerciale, si recherchée depuis par nombre de musiciens et de professeurs d'un talent souvent médiocre. Ces louanges sont devenues de plus en plus à la mode, les *hors de pair* sont monnaie courante; et on a tellement abusé de l'*étonnante pureté*, de la *surprenante vélocité*, de la *beauté du style*, de l'*impeccabilité rythmique* et de l'*exquis sentiment musical*, que tous ces termes finissent, ainsi qu'un excès de confiserie, par nous écœurer; ils iront bientôt à l'encontre du résultat qu'on en

attend, et nous priveront de qualifier exactement les artistes qui les justifieraient par leur probe talent.

Mlle Maglione, que nous nous devions de signaler comme annonciatrice de temps nouveaux, n'était pas la seule, au reste, à user de la signature bienveillante de Bénédit; mais celui qui devait en profiter était un industriel et un commerçant. A la suite des concerts Liszt, donnés en juillet 1844, on peut lire dans le *Sémaphore* du mois :

« Messieurs Boisselot, eux aussi, dont les excellents pianos ont si bien résisté à la redoutable épreuve de trois concerts successifs, ont droit à une place dans notre compte rendu, et nous la leur accorderons avec d'autant plus de plaisir que cette circonstance nous permettra de proclamer de nouveau le beau succès que ces honorables industriels viennent d'obtenir du jury de la capitale qui leur a décerné à l'unanimité la première médaille d'or. »

Cet entrefilet-réclame, qui pourrait paraître assez naturel dans un article musical de nos jours, bien que je ne sache pas qu'aucun de nos critiques musicaux consentît à l'écrire, surprend comme une nouveauté dans un feuilleton artistique de l'année 1844.

Les pianistes Doelher, Thalberg Prudent, Listz.

Dans les concerts, la légion des pianistes arrivait en foule. Les cheveux longs, les yeux au ciel, avec leurs gestes indicateurs de sentiments divers, ces virtuoses se livraient en public à d'élégantes fantaisies sur le répertoire des opéras italiens. C'est le bon temps des « artilleurs du piano » et du clinquant de l'art.

A la salle Thubaneau, en février 1841, concert du pianiste Doelher : fantaisie sur des opéras de Bellini ; — en mars 1842, concert de Thalberg : fantaisie sur *Moïse* et sur *Lucie* « dans lesquelles le pianiste brille par le redoublement pressé d'un cataclysme de notes (1). » ; — en avril 1843, concert du pianiste Prudent : fantaisie sur *Lucie*, *Danses des perles*, etc., etc.

Liszt revient à Marseille, en juillet 1844. Il y est reçu comme un grand souverain. Il y connaît le charme des sérénades, le bruit grisant des ovations frénétiques, la douceur des envois de baisers et de fleurs. Le grand pianiste a composé sur les bords de la mer et rapporte de son voyage la musique d'un chœur dont le poète marseillais Autran a écrit les paroles. Ce chœur, destiné à la Société Trotebas, est chanté par elle dans un grand concert-conférence où Liszt, séduisant conteur, narre, avec forces détails pittoresques, son voyage en Espagne. Un nouveau cabotinisme venait de naître avec les musiciens romantiques. Et toujours les fantaisies sur les opéras de Bellini, de Rossini, de Donizetti égrènent les effets de trilles irrésistibles, les variations octaviées, toutes les broderies rococo sur les thèmes connus, qui font se pâmer d'admiration les Marseillaises et les Marseillais du temps.

Les violoncellistes Seligmann et Offenbach ; le harpiste Godefroy.

L'archet de Seligmann avait déjà séduit, en mai 1842, les amants du violoncelle. Celui de Jacques Offenbach, le futur auteur de la *Belle Hélène*, les ravit. « Ce violoncelliste entend à mer-

(1) *Le Sémaphore ;* 20 mars 1842.

veille, écrit Bénédit en novembre 1844, la perspective des sons. Il y a dans son jeu des plans et des horizons comme dans les beaux paysages de Ruysdaël et de Claude Lorrain » Etaient-ce les titres des morceaux *le Sylphe*, *le Cor des Alpes* qui provoquèrent une si lyrique et si folle comparaison ?

Depuis l'audition du harpiste Labarre et du célèbre Stokhausen, qui improvisait sur cet instrument (1826), Marseille n'avait plus entendu la sonorité de la harpe dans une salle de concert. En 1844, on applaudit Mlle Roaldès, et, en 1849, le célèbre harpiste Godefroy, qui obtenait des effets nouveaux et merveilleux.

Le " Désert " de Félicien David.

Deux grandes solennités artistiques eurent lieu en 1845. La première fut l'audition du *Désert*, Ode symphonie de Félicien David. L'œuvre plut beaucoup, sans être l'occasion d'un triomphe comparable à celui qu'on avait fait à Paris, l'année précédente, au musicien provençal. Félicien David venait de ressusciter le genre de la musique pittoresque, toujours si goûté du public français, et ses sensations nouvelles d'Orient plaisaient par la compréhension aisée de la couleur locale. Ce soir-là, Berlioz, agité, revenait de Venise et il applaudissait sincèrement, au Grand-Théâtre, la musique de son grand ami David. En même temps, Chateaubriand promenait à Marseille l'ennui de ses soixante-seize ans. Rapprochement curieux du séjour dans notre ville de ces deux hommes de génie, père et fils du mouvement romantique du XIXe siècle.

Festivals Berlioz. Peu après, Berlioz, qui comptait à Marseille un groupe d'admirateurs passionnés, tels Lecourt, de Remusat et Gouin, vint en juin conduire deux Festivals-Concerts qui avaient été organisés avec une belle vaillance par les Amateurs du Concert Thubaneau aidés de la troupe du Grand-Théâtre. « Trois cents personnes, dit encore Bénédit, amateurs et artistes, prêtèrent leur concours à cette grande solennité. » L'excellent Cauvière, renchérit sur le chiffre total de trois cents : « l'orchestre seul fut renforcé à 250 musiciens » ; et, pour bien souligner l'importance véridique de ce chiffre extraordinaire, il écrit cette bouffonnerie : « les clarinettes se comptaient par trois douzaines (1). » Que pensez-vous de cette façon de compter les clarinettes à la douzaine, comme les œufs ?

Le succès que Berlioz remporta à Marseille était dû surtout à l'amitié admirative qu'avaient pour lui quelques amateurs enthousiastes. A la seconde représentation, l'ouverture du *Carnaval Romain*, les suites symphoniques d'*Harold en Italie*, l'orchestration de l'*Invitation à la valse* de Weber et l'*Apothéose de Napoléon*, trouvèrent une salle presque vide. Berlioz eut néanmoins sa sérénade, avec le protocole des discours, de l'apparition à la fenêtre, des remerciements et des longs bravos.

Si les Marseillais n'avaient pas encore une éducation musicale suffisante pour apprécier l'originalité du talent de Berlioz, ils allaient du moins former leur goût dans la connaissance des

(1) *Le Caducée*. Souvenirs Marseillais, 8e volume.

grandes œuvres que les musiciens de génie ont écrites pour le genre de la musique de chambre.

La musique de chambre. Le quatuor à cordes.

Les hommes qui contribuèrent le plus à faire connaître les maîtres classiques dans leurs œuvres de trios, de quatuors et de quintettes furent les violonistes Pascal et Dubois d'abord. Millont, qui vint ensuite, à son retour de Paris, d'où il avait rapporté une belle foi artistique réchauffée aux conseils de Baillot et des milieux musicaux de la capitale ; et plus tard, Auguste Morel. Des instrumentistes comme le flûtiste Lauret, le clarinettiste De Groot, le hautboïste Rheine, le violoncelliste Schmidt participèrent aussi, à Marseille, à cette renaissance de la musique instrumentale, alors que s'éteignaient les sonorités de l'orchestre symphonique.

Auguste Morel, qui avait commencé à faire parler de lui avec quelques romances dont Bénédit vantait la valeur musicale et disait de leur auteur : « qu'il avait donné à sa musique une forme et des allures nouvelles (1). » Auguste Morel, disons-nous, voyait sa réputation grandir par l'exécution d'une pièce musicale, *le Maudit*, scène pour solo de basse, avec chœurs et accompagnement d'orchestre et orgue. Bénédit renchérissait maintenant en découvrant dans cette musique : « le cachet du génie éclairé par la science et guidé par la sensibilité exquise, en même temps qu'une profonde connaissance de l'instrumentation (2). » A l'apparition de sa musique de chambre, les

(1) *Le Sémaphore* du 24 février 1841.
(2) *Le Sémaphore* du 15 octobre 1845.

amis de Morel virent en lui un descendant direct de Beethoven, de Mozart et de Mendelssohn. Avant d'analyser les œuvres de Morel et de réduire à de plus justes proportions la portée de son inspiration et de sa science, nous reconnaissons volontiers, dès à présent, l'heureuse influence de cet homme dans le mouvement qui cherchait à éduquer, par des œuvres classiques, les dilettanti marseillais.

En 1849, au neuvième concert du Cercle Musical, on peut entendre en public un quatuor de Beethoven exécuté par Pascal fils, Champein, Dragon et Belliard. C'est une des premières tentatives de ce genre à signaler. Millont, dont le talent classique et pur ne tarde pas à être très apprécié à Marseille, en profitera pour fonder presque aussitôt sa remarquable société de quatuors.

Le Cercle Musical, qui s'appela ensuite le Cercle Lyrique, s'était substitué à la Société Philharmonique et tenait ses séances à la salle Boisselot. Cette salle de la rue Haxo, si hospitalière, avait vu éclore quantité d'associations musicales et entendu un grand nombre de virtuoses de passage. Ces associations quoique de tendances différentes et avec des périodes plus ou moins longues et heureuses, firent, à Marseille, depuis le commencement du XIXe siècle jusqu'à nos jours, des manifestations musicales publiques d'un grand intérêt éducateur. On peut, presque sans solution de continuité, les classer chronologiquement ainsi : *Société des Concerts Thubaneau, Société Philharmonique, Cercle Musical, Cercle des Beaux-Arts, Cercle Lyrique, Union des Arts, Société des Amis des Arts, Cercle Artistique, Concerts Populaires, Société des*

Concerts populaires de musique classique, enfin, *Association Artistique de Marseille* (Concerts classiques).

Chaque année le concert que donnait au Grand-Théâtre l'Association des Artistes musiciens, fondée et présidée par Boisselot, était aussi une solennité d'art symphonique et classique. Il eut lieu durant de nombreuses années. Dans celui du 10 janvier 1851, l'orchestre du Grand-Théâtre exécute la *symphonie* en *ré* de Beethoven. La Société Trotebas, alors dirigée par Martin, y chante des chœurs classiques; la basse Depassio se fait applaudir dans les couplets des *Mystères d'Isis*; Hasselmans dirigeait l'orchestre. En relatant l'apparition au pupitre de ce remarquable chef d'orchestre, excellent musicien, homme simple et modeste, nous saluons le départ de Pépin, qui avait occupé depuis de si longues années l'emploi de premier chef d'orchestre au Grand-Théâtre et avait contribué pour beaucoup à la réussite des grandes créations du répertoire lyrique.

Le Grand-Théâtre. (1840-1852)

Nous avons quitté le Grand-Théâtre le 5 novembre 1838, le soir d'une représentation curieuse. Celle du 5 novembre 1840 ne le cédait en rien à son aînée, comme attraction ; qu'on en juge par ce programme :

« Au bénéfice de Mme Saqui, seconde et dernière représentation de ses exercices composés de plusieurs pas exécutés par elle et les divers sujets de sa troupe, terminés par *la Grande Ascension à course rapide* depuis le fond du théâtre jusqu'aux quatrièmes loges, par l'intrépide Mme Saqui, —

précédée par *le Bouffe et le Tailleur*, opéra-comique en un acte de Gaveau. — On terminera par *les Folies amoureuses*, comédie en 3 actes de Regnard. »

Malgré toutes ces attractions, les directeurs du Grand-Théâtre ne faisaient pas fortune, et les artistes en société ne prospéraient pas davantage. Après Mezeray, musicien-compositeur, ce qui est le pire des travers pour un directeur, Eléonor Rey s'était essayé sans succès à ce poste ingrat. La crise théâtrale était latente.

Dans la saison de 1839, après la première de *Guido et Ginevra*, opéra macabre d'Halévy, qui ne réussit guère, on avait repris *la Vestale;* et le 13 août, en pleine canicule, on représentait *la Juive*. Le théâtre périclitait. On ne trouvait plus, en 1840, un homme assez courageux pour oser en briguer la direction. Les artistes en société tentèrent de nouveau l'aventure.

Nous ne nous arrêterons pas à l'apparition de l'opéra-comique du *Brasseur de Preston*, avec les airs duquel Musard fit un si brillant quadrille ; nous signalerons pourtant la première audition de *la Favorite*, de Donizetti, qui permit à Bénédit d'écrire que Marseille va posséder une excellente troupe. Nonobstant cette constatation, la direction Clérisseau et la direction Chabrillat soni emportées comme les autres, malgré de fructueuses reprises de *Robert* et un ballet de tout premier ordre malgré les représentations d'une troupe allemande qui joue *Fidelio*, *Obéron* et *Don Juan*, ainsi que tous les opéras italiens, et, à la grande joie de Bénédit, « *Sémiramis*, de Rossini, cet admirable chef-d'œuvre, ce grand rêve babylonien qui n'a pas encore trouvé de rival. »

Lors d'une représentation fort orageuse de *Guillaume-Tell,* Spontini, qui y assistait, emporta une triste idée des mœurs des Marseillais au Grand-Théâtre (1843). Le grand succès de l'année théâtrale, fort comparable à celui qu'avait obtenu *Fanchon-la-Vielleuse,* fut *la Grâce de Dieu,* gros drame pour lequel Loïsa Puget avait écrit une romance bien adéquate à cette explosion de sentimentalité puérile.

Au commencement de l'année 1844, *Don Pasquale,* opéra-bouffon de Donizetti, nous arriva des *Italiens,* où il avait été représenté l'année précédente. Les opéras-comiques et les opéras nouveaux ne mettaient pas plus d'un an pour venir de la capitale à Marseille ; beaucoup même y furent donnés la même année de leur apparition sur les scènes parisiennes.

La Reine de Chypre, d'Halévy, ne relève pas encore le mauvais état des finances directoriales. C'est alors qu'arrive le professeur de musique Provini, l'homme qui avait peur des *jettatore* et redoutait le mauvais œil. Malgré les 20.000 francs de supplément accordés par la municipalité, malgré le grand succès de *Moïse,* « malgré encore des sujets d'élite, Provini est obligé, dit Cauvière, de faire un plongeon dans la leçon particulière, son métier d'auparavant ; mais dont on voit la tête émerger en 1852 (1) ». Amusante image de l'auteur des *Souvenirs Marseillais* annonçant le retour de Provini à la direction du Grand-Théâtre.

En 1844, le Théâtre Chave brillait d'un vif éclat

(1) *Le Caducée. Souvenirs Marseillais* ; 9e vol.

et régalait les habitants du nouveau quartier de la Plaine Saint-Michel de la musique des *Diamants de la Couronne*, de la *Part du Diable*, de *Fra-Diavolo*.

Au Grand-Théâtre, *Charles VI* est, en 1845, le motif d'une manifestation anglophobe, souvent renouvelée depuis et qui ne faisait pas prévoir l'entente cordiale de 1906. *Lucie de Lammermoor* occupe, avec de nombreuses reprises, l'année théâtrale de 1846, pendant laquelle le célèbre ténor Poultier y apparaît dans différents rôles. Entre deux soirées d'opéra ou d'opéra-comique, spectacles bariolés comme ceux de nos clôtures annuelles, Frédérick Lemaître vient jouer *Kean ou Désordre et Génie*, grand drame qui, avec *Lazare-le-Pâtre*, partageait la faveur du public. Les Marseillais applaudirent violemment l'inoubliable interprète de *Robert Macaire* et de *Don César de Bazan*.

L'opéra-comique *Ne touchez pas à la Reine*, de notre concitoyen Xavier Boisselot, était à peine représenté à Paris, le 16 janvier 1847, qu'on le mettait en répétitions à Marseille, où il voyait le feu de la rampe le 8 avril de la même année. Il obtint un succès mérité que des amitiés locales exagérèrent. Les promesses musicales de cette partition n'eurent pas les suites qu'on en attendait. Xavier Boisselot était prix de Rome ; combien de prix de Rome furent décevants ? Au mois de février, les Marseillais connurent la musique distinguée et anodine de Flotow, par son opéra comique : *l'Ame en peine*. Félicien David vint en août conduire son ode-symphonie, *Christophe-Colomb,*

moins réussie que celle du *Désert* et qui n'eut qu'un succès d'estime. Le 1er septembre, ce sont les débuts d'un autre Provençal, un élève de Barsotti, auteur de la petite musique de *la Trompette de M. le Prince*, François Bazin « dont le talent, dit Cauvière, se dirigeait plutôt vers le genre gracieux et tempéré. » Oh ! oui, très tempéré.

1848 ! Le peuple est de nouveau souverain ; on le lui dit du moins. Au Grand-Théâtre, Rachel déclame *la Marseillaise*, tragiquement. L'exploitation théâtrale est difficile ; l'année est mauvaise. Allemand, livré à lui-même, sans subvention, succombe. Pellegrin, son successeur, est plus heureux. On a bientôt oublié quelques journées de barricades... *Haydée ou le Secret*, banal opéra-comique d'Auber, n'apprend rien aux Marseillais de 1849. *Fra Diavolo* et le *Domino noir* eussent suffit à leur bonheur. L'orchestration d'Auber nous vaut une critique aussi incompétente que spirituelle de ce brave Bénédit : « L'instrumentation d'Auber est, en général, bizarre, tourmentée, fatigante pour l'oreille, constamment mise au supplice par un bavardage sempiternel de hautbois, clarinettes et petites flûtes, toujours dans les sons aigus ; sans compter les chanterelles qui ne connaissent pas de médium. »

Le médium des chanterelles n'est pas banal. Il fallait avoir toute l'imagination de l'auteur de *Chichois* pour trouver l'orchestration si pauvre d'Auber ainsi tourmentée et bizarre. Il ne faut pas oublier que derrière le littérateur et l'humoriste se dissimule un chanteur à la voix de baryton qui n'aime pas que l'orchestre bavarde ni fasse du

tapage quand il accompagne la romance ou le duo. Heureusement que la mort le surprit avant la naissance de *Sigurd* et de toute la musique lyrique moderne !

Enfin, le 16 février 1849, première représentation de *Gilles Ravisseur*, opéra-comique de Grisar; musique délicieuse, légère, bien française, qui renoue la tradition des Boïeldieu, des Grétry, des Niccolo, des Monsigny, etc. Mais quel est ce bruit, quels sont ces cris de passion, prenants et communs, qui donc met à la scène ces sentiments dramatiques exagérés et si souvent faux? C'est Verdi. Ah! Bénédit ne trouve pas que l'orchestre bavarde trop. Le 22 février 1849, on représentait à Marseille, dans la première manière du maestro, *la Jérusalem*, opéra en quatre actes.

Les troupes italiennes continuent à venir régulièrement chaque année faire une saison lyrique au Grand-Théâtre. La saison de 1850 fut illustrée par le concours de la célèbre cantatrice Alboni, qui passionna les habitués de l'opéra.

Le Prophète ". 350)

En cette année, *le Prophète* venait sauver en janvier la direction Pellegrin en lui permettant de vivre encore trois ans, ce qui ne s'était pas vu depuis longtemps. La critique, relatant le succès prodigieux de cet opéra, adresse des éloges aux artistes, à l'orchestre et à son chef Pépin, qui vient de gagner sa dernière victoire et quitte le pupitre pour toujours. Bénédit écrit dans *le Sémaphore* des 27 et 28 janvier 1850 : « Le ténor Mathieu a soutenu jusqu'au bout avec fermeté le poids d'un rôle immense. Mme Steine, talent chaleureux et communicatif, a ému plus d'une fois l'auditoire dans

les scènes pathétiques dont le *Prophète* abonde. Le rôle de Berthe, si bien compris par Mme Didot; ceux des trois anabaptistes, MM. Didot, Vial, Martin, complétaient cette excellente interprétation.

« Les difficultés à vaincre par les masses vocales et instrumentales étaient fort nombreuses. Aussi accomplirons-nous un acte de justice en donnant à MM. les choristes et à MM. les musiciens de l'orchestre, leur chef en tête, les éloges qui leur sont légitimement dus. Mentionnons aussi les pas de danse qui ont valu d'unanimes applaudissements à Mlles Neodot, Dieudonné et Madeline, secondées par M. Mège. »

« Quant à la mise en scène, elle est de tout point resplendissante. Rien de mesquin ne s'y montre; tout y est neuf, coquet, brillant. Honneur à M. Pellegrin! Il a fait largement et somptueusement les choses : les décors nouveaux, au nombre de huit, ont produit la plus vive impression sur l'assemblée, peu faite à ces sortes d'aubaines. Il faut féliciter M. Clérisseau de sa mise en scène intelligente.

« Il ne manquait qu'une seule chose à la représentation du *Prophète*, c'était la présence de Meyerbeer qui, disait-on, devait arriver à Marseille dans la dernière semaine de janvier. »

A la fin des huit articles qu'il consacre à cet événement musical, Bénédit reproduit une statistique assez curieuse du chiffre des recettes portant sur les douze premières représentations des quatre opéras qui ont eu, jusqu'en 1850, la plus grande vogue à Marseille :

En 1833, *Robert le Diable*........	22.868	francs
En 1835, *La Juive*..............	19.869	»
La même année, *Les Huguenots*.	19 796	»
En 1850, *Le Prophète*......... ..	34.681	»

On voit que *le Prophète* dépasse de beaucoup les autres grands opéras de Meyerbeer et d'Halévy. Cet écart prouve bien l'impression profonde et méritée que produisit à Marseille le plus musical des ouvrages de Meyerbeer.

A partir de ce jour, le théâtre ne vit plus qu'avec des reprises. Hasselmanns remplace Pépin au pupitre de chef d'orchestre. *Le Fou de Saint-James*, du compositeur marseillais Monticelli, tombe à plat le 27 mai 1851; *le Songe d'une Nuit d'Été* remporte aussitôt un grand succès. Le fameux ténor Espinasse y fait une belle création du *Shakespeare*, d'Ambroise Thomas. Xavier Boisselot n'est pas heureux avec sa *Mosquita la Sorcière* (1852). Les bals masqués, dirigés par Émile Tauffenberger, répétiteur du Grand-Théâtre, sont très courus pendant la saison du Carnaval. En ce moment, les élections municipales portent M. Chanterac à la mairie. Le prince Président « Son Altesse Impériale Louis-Napoléon », vient poser la première pierre de la Bourse, le 25 septembre. Au Grand-Théâtre, soirée de gala. On y donne *La Favorite*, *Ne Touchez pas à la Reine* et un grand divertissement de danses « qui a surtout intéressé le Prince. » Par peur du spectre rouge « nous sortons, paraît-il, de la Légalité pour entrer dans le Droit ; et, le 5 décembre, l'Empire est proclamé, sans qu'à Marseille s'éteigne le son des violons.

CHAPITRE VIII

I. L'ÉCOLE COMMUNALE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION (CONSERVATOIRE), SUCCURSALE DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE PARIS, DE 1852 A 1872. — II. AUG. MOREL — III. LA MUSIQUE DE CHAMBRE ET LES CONCERTS. — IV. LE GRAND OPÉRA ET L'OPÉRA-COMIQUE PENDANT CES VINGT ANNÉES.

Réorganisation du Conservatoire. (1852)

Par différents arrêtés municipaux, en date du 15 novembre 1852, l'École communale de Musique et de Déclamation (succursale du Conservatoire Impérial de Paris) venait d'être réorganisée et placée sous la direction d'Auguste Morel.

Le personnel se composait ainsi, avec ces appointements respectifs :

M. Aug. Morel, directeur.	F. 3.000
M. Martin, professeur de la classe préparatoire et de la classe d'ensemble pour les femmes.	1.200
M. Castellan, professeur de la classe préparatoire pour les hommes et classe d'enseignement simultané	1.800
M. Bénédit, professeur de chant de deux classes hommes et deux classes de prononciation et de diction hommes et femmes. . . .	1.800
M. Roussel, professeur de chant pour la classe de demoiselles.	600
Mme Derancourt, professeur de chant pour la classe de demoiselles..	600

M. Péronnet fils, professeur de piano et d'harmonie appliquée au clavier.	1.000
M. Millont, professeur de violon.	600
M. Bertolotti, professeur de violoncelle.. . .	600
M. Gazeau, secrétaire..	300

La nouvelle école n'avait pas encore, malgré le bruit de rénovation dont on l'entourait, un enseignement mieux compris que celui qui existait la dernière année de la direction Barsotti. M. Péronnet fils y remplaçait, pour l'enseignement du piano et de l'harmonie, l'ex-directeur. C'était tout. M. Aug. Morel seul devait y apporter le prestige de son nom et de son autorité de compositeur applaudi. La commission de surveillance n'existe plus, et seuls le directeur et les professeurs sont laissés juges de l'admission des élèves. Les professeurs sont, en outre, admis à faire partie des jurys de concours. Auguste Morel va pouvoir s'occuper de la partie technique des études, de l'administration disciplinaire et artistique de l'école, sans avoir à compter avec l'ingérence de personnalités sans doute bien intentionnées mais bien incompétentes. C'était un grand point d'acquis.

Le 6 décembre commencent les examens de rentrée, auxquels les anciens élèves sont astreints aussi bien que les nouveaux. Un règlement fixe la limite d'âge, le nombre des élèves par classe, la durée des études et la discipline générale. A la fin des examens, environ cent élèves furent admis. Ce chiffre n'était pas sensiblement supérieur à celui des dernières années de la direction Barsotti; mais sans doute avait-on fait une sélection.

Aussitôt les réclamations apparaissent menaçantes. « Pourquoi ma fille n'est-elle pas reçue ? », écrit un père de famille. Une maman se fâche tout rouge ; et le maire se croit obligé de demander des explications au directeur. Que répondre à cela ? Dire à certains parents que leur enfant a peut-être le génie de Napoléon ou de Newton, les dispositions artistiques de Delacroix ou de Ingres, le cerveau d'un Hugo ou d'un Gambetta, mais qu'il n'a pas l'oreille musicale ni le sens du rythme, c'est méconnaître, paraît-il, ses réelles qualités natives et briser son avenir glorieux. Les intéressés ne vous croiront du reste jamais. Et ce sont naturellement les moins doués que les parents ne veulent destiner qu'à la carrière musicale. On les voit s'acharner aux examens d'admission, se cramponner ensuite dans des classes où ils végètent ; on les retrouve quand, pour leur infortune, ils sont admis au Conservatoire, refusés aux examens de concours ; et s'ils y arrivent, n'obtenir rien, accuser alors tout le monde : professeur, jurés et directeur de leur manque d'aptitude. N'être pas né avec des dispositions pour la musique comporte, paraît-il, une tare sans pareille.

Maintenant que la réception est faite, vous croyez sans doute que les élèves, poussés par leurs parents, vont profiter le plus vite possible de l'enseignement qu'ils ont tant recherché ? Pas du tout. C'est le moment, puisqu'on est reçu, de demander des congés plus ou moins justifiés. On a bien le temps de venir dans les classes. Les demandes de congé affluent donc au Secrétariat en l'année 1853.

On ne s'est pas bousculé pour entrer au Conservatoire : il a fallu plusieurs fois recourir à la publicité des journaux pour remplir le trop grand vide des classes. Au mois de juin, à l'époque des examens d'admission au concours, Morel soumet au Maire une liste de personnalités artistiques, professionnels et amateurs, qui viendront aider le directeur et les professeurs de l'école, pour juger les élèves. Les noms suivants sont approuvés par M. Bernex : Caussemille, Lecourt, Provini, J. Rostand, d'Anthoine, Louis Cauvière, Petitbon, Peronnet père, E. Tauffenberger, X. Boisselot, Hasselmanns, Gouin, Lauret, Ménard Saint-Martin, S. Fabre. Nous n'y remarquons plus de docteurs ni de pharmaciens.

Un peu avant le concours, le fameux Batton, inspecteur des Conservatoires de France, vient visiter l'école et examiner les élèves. Cette fois, il se déclare satisfait. Allons, tant mieux ! Trente-trois élèves sont admis à concourir. Parmi les lauréats de cette année, nous remarquons Félix Allec 2e prix de déclamation ; Charles Vincens, accessit de violoncelle ; Panebiau, 1er prix de violon. On part en vacances le 31 août ; et comme il fait très chaud, la distribution des prix est renvoyée en décembre. Elle a lieu le 18. Le programme de cette solennité ne comporte aucun morceau classique — à part la scène du *Misanthrope* de Molière ; mais, avec une ouverture à grand orchestre de Morel, on y voit figurer le *Franc-Marin*, chœur sans accompagnement du même compositeur. « L'exécution de toutes les parties du programme, suivie à la lettre, a été fort

bonne et donne les meilleures espérances pour l'avenir du Conservatoire (1). »

Malgré toute les trompettes de la Renommée qui sonnaient si fort à Marseille en l'honneur de la réorganisation artistique du Conservatoire, on ne saurait trouver, d'après ce programme, que cet établissement soit allé dans la voie d'un enseignement plus élevé et surtout d'un classicisme plus épuré ; à moins que l'on admette comme classique le chœur *le Franc-Marin*.

A la rentrée, une innovation s'était produite : les classes de solfège et de piano furent divisées en section élémentaire et en section supérieure. Les sections élémentaires furent confiées à des professeurs suppléants non appointés ; cet état de choses allait durer vingt ans.

En ce moment arrive comme adjoint au Maire, délégué au Beaux-Arts, le docteur Romulus Boyer, brave homme certes, dont nous revoyons la haute taille, la charpente osseuse et campagnarde et l'énorme chapeau haut de forme qu'il posait toujours, dans ses visites, sur notre lit d'enfant malade et qui nous paraissait fort lourd ; mais, médecin d'autrefois, ami et conseiller de la maison familiale durant plusieurs générations, le docteur Romulus Boyer ignorait la musique, et sa bonté un peu vaniteuse cherchait à satisfaire ses nombreux amis ; ce dont Morel eut à souffrir plus tard.

L'École de musique. (1853-1854)

Les cours des années 1853-1854 sont très troublés. C'est d'abord l'épidémie de choléra de juillet qui

(1) *Journal de l'École communale de musique*, 1852, page 59.

fait déserter les classes et renvoyer les concours à l'année suivante ; c'est ensuite le transfert à l'ancien local de la rue d'Aubagne, qui oblige la fermeture de l'école du 14 novembre au 15 janvier. Si le Conservatoire possède dans son nouvel emplacement une grande salle, qui quoique basse de plafond peut servir, grâce à sa bonne acoustique, pour une salle de concert, il a au-dessous de lui un voisin assez gênant. C'est l'encan des commissaires priseurs qui attire, le matin, dans la longue cour de l'immeuble, une foule bigarrée et remuante.

Marseille a toujours manqué de salles spéciales pour conférences ou concerts. Aussi celle du Conservatoire est fort demandée. On y installe un cours d'arabe ; M. Gérard, vétérinaire, veut y faire un cours d'hypatrique ; toutes les sociétés veulent s'y réunir ; tous les artistes désirent s'y faire entendre. Ce pauvre Conservatoire ne peut pas demeurer tranquille chez lui. Sa salle, heureusement, sera destinée à des manifestations purement musicales. C'est là que le quatuor Millont fera connaître une grande partie de la si riche littérature de musique de chambre. C'est dans cette salle, si intimement liée au mouvement musical, que viendront se produire, presque jusqu'en 1871, les plus grands artistes de passage à Marseille. C'est là qu'on pourra entendre le grand Joachim et son quatuor et « qu'on assistera à l'enfantement de l'oratorio de *Ruth* de Eugène et Alexis Rostand (1). »

1855) Le Maire de Marseille décide, en 1855, de faire

(1) *Journal du Conservatoire*, de 1863 à 1872.

chanter par les élèves du Conservatoire la messe votive du Sacré-Cœur. Le 15 juin, la *Messe du Sacre* de Cherubini, que l'on préparait depuis deux mois, est chantée avec orchestre à l'église des Grandes-Maries (couvent de la Visitation). Cet usage durera jusqu'en 1871, sera repris en 1874 jusqu'en 1876, sous le ministère Fourtou, dit du 16 mai, pour disparaître ensuite tout à fait.

A ceux qui voient toujours mirifiques les choses du passé, nous dirons que le programme du concours d'harmonie de 1855 consistait en quelques questions adressées aux élèves et à l'accompagnement réalisé d'une leçon de solfège d'Italie en basse chiffrée. Malgré cela, aucun élève ne put être admis à concourir cette année. Enfin, lorsqu'en 1861, après que Péronnet eut cédé sa place à Bignon, le concours d'harmonie, auquel deux pauvres concurrents prenaient part, ne comportait que la réalisation d'une basse non chiffrée. Les meilleurs lauréats de cette époque ne seraient pas admissibles comme simples élèves dans nos classes d'harmonie actuelles.

Pour fêter la prise de Sébastopol (8 septembre 1855), les élèves qui viennent à peine d'effectuer leur rentrée scolaire ont, en octobre, huit jours de vacances. Une messe de *Requiem* est chantée à la mémoire d'Albrand, le dévoué musicien qui fut si souvent sur la brèche, avec le concours du Conservatoire. Le nombre des élèves femmes augmente rapidement à partir de cette année.

En juin, Ambroise Thomas, inspecteur des conservatoires de France, examine notre école pendant trois jours et paraît généralement très

satisfait (1). Vraiment ? Mais on ne nous parle pas des élèves de la classe d'harmonie ? Pourtant un harmoniste distingué, un compositeur haut placé dans l'opinion, dirigeait le Conservatoire de Marseille. Et la valeur des élèves, la nature et la composition des programmes de l'enseignement musical ne s'étaient pas élevées de beaucoup depuis que, dirigée par Barsotti, Batton avait trouvé l'école si inférieure !

(1857)

A la suite du mécontentement des élèves qui n'ont pas été heureux au concours, des réclamations commencent à arriver à la Mairie. Il est décidé que, désormais, le Dr Romulus Boyer, adjoint délégué aux Beaux-Arts, présidera les concours.

Concerts et musique de chambre. (1856-1858)

Parmi les nombreux concerts qui viennent d'avoir lieu dans la salle du Conservatoire, il convient de citer ceux de plusieurs violoncellistes, virtuoses du moment : Samary, artiste à l'eau de rose, de la chapelle de l'Impératrice (août 1856) ; Boher, bassiste allemand, technicien correct et froid (février 1857) ; et enfin le captivant Séligmann, au début de ses tournées, qui le ramenèrent si souvent à Marseille.

Séligmann, violoncelliste. (1857)

Cette salle qui, deux ans plus tard, devait centraliser le mouvement des concerts, n'était pas la seule où venaient se produire les virtuoses. Dès l'année 1853, le violoniste Ernst était réapparu sur la scène du Grand-Théâtre et, en février, le célèbre Vieuxtemps y donna trois concerts retentissants.

Vieuxtemps, violoniste (1853)

(1) *Journal du Conservatoire.*

Ce sont encore des variations sur des motifs de *Norma* et de *Lombardi*, qui, avec son Concerto en *la*, constituent le programme du grand violoniste. De ce goût du public pour les variations sur des opéras italiens, il faut surtout incriminer les artistes du temps et l'étrange manie des musiciens de vouloir traduire par les instruments, en les déplaçant de leur vraie destination, les romances, duos, quatuors ou septuors écrits pour les voix et la scène. Oh ! ces transcriptions, ont-elles assez sévi longtemps sur le monde ? car après les Italiens, ce fut Meyerbeer qui y passa en entier.

En 1854, Auguste Morel avait composé un album de mélodies qui furent très goûtées. Elles paraîtraient aujourd'hui bien anodines. Mais les temps sont changés, direz-vous? C'est très vrai. La musique seule de quelques rares maîtres résiste à l'évolution du goût musical ! Le Cercle Philharmonique reprenait avec succès le *Désert* de Félicien David. Le chœur Trotebas, dirigé par Chevalier, lui prêtait son concours. Millont, après bien des efforts, venait de constituer, avec un groupe de trente-deux fondateurs, sa *Société de Quatuors*, dont les séances avaient lieu régulièrement alors salle Roubaud, 32, rue Saint-Ferréol. Millont, qui était un excellent musicien, un violoniste au jeu classique, un artiste ayant les saines traditions, possédait aussi, avec des qualités d'homme du monde d'une tenue très soignée, un esprit fin, subtil, aimable, qui lui servit à évoluer aisément au sein d'ardentes rivalités artistiques et pianistiques et dans un milieu généralement peu disposé à la marche vers l'art classique de la musique instrumentale.

Les quatuors à corde. (1850)

La quatrième séance de quatuors donnée par MM. Millont, E. Tauffenberger, Dubois et Bertolotti, le 24 février 1850, est ainsi composée :

I.	*7e quatuor*	Mozart.
II.	*Sonate* pour piano et violon.	Mendelssohn.
	Mme Livon et M. Millont.	
III.	*12e quatuor* en *la* mineur. . .	Beethoven.

Par le choix des œuvres exécutées dans ces séances publiques déjà très suivies, on peut se rendre compte que le goût de la musique de chambre s'éveillait chez les dilettanti marseillais du second Empire. Cependant les pianistes hésitaient, et hésitèrent longtemps encore à sacrifier, même dans ces séances de musique de chambre, au goût du jour. C'est ainsi que dans une de ces réunions, où, au programme, figurait le *septuor* militaire de Hummel avec le concours de Mlle Brissac, de MM. Petitbon, Millont, Lauret, Lacoste, Schmidt et Taulane, la jeune pianiste, Mlle Brissac, se produisit avec une fantaisie sur *Lucrezia Borgia* d'Archer, une fantaisie sur le *Prophète* de Fumagali et un arrangement de Prudent sur les *Huguenots*.

Le septuor de Hummel.

Précédemment, Millont, violon solo au Grand-Théâtre, avait, par l'exécution du *concerto* de Mendelssohn, consacré sa renommée d'une façon définitive. Les chanteurs Ismaël, Dufrène, Bouchet et l'orchestre avaient prêté leur concours au jeune violoniste. Annuellement avait lieu au Grand-Théâtre le concert au bénéfice des musiciens. Le chef d'orchestre Singelée y conduisait les suites de *Roméo et Juliette* de Berlioz et le *Stabat* dè Rossini, avec l'aide des chœurs Trote-

bas. La même année, à l'occasion de la Sainte-Cécile, les artistes et les musiciens du Grand-Théâtre, le chœur Trotebas et les élèves femmes du Conservatoire exécutent, sous la baguette de Momas, qui venait d'arriver à Marseille, la *Messe* d'Ambroise Thomas.

En 1857, Lefebure-Wely, après avoir joué du poïkilorgue, se faisait entendre sur l'harmonicorde — instruments précédant l'harmonium — avec la *Rêverie suave*, la *Prière de la Vierge*, les *Cloches du Monastère*. A partir de cette année, les séances du Quatuor Millont se donneront à la salle de la rue d'Aubagne, « avec ses quinquets prosaïques et son plafond si bas qu'on le toucherait presque avec la main (1) ». Ces séances seront là à leur vraie place. Les néophytes du grand art commenceront à y venir, religieusement, comme dans une chapelle, applaudir Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Hummel, Schubert. Le 8 mars 1858, on y entendit, exécuté admirablement et en entier pour la première fois, le beau *septuor* de Beethoven, avec Millont, violon ; Léopold Aubert, alto ; Bertolotti, violoncelle ; Périer, contrebasse ; Groschet, clarinette ; Frémaux, cor ; Lacroix, basson. Le succès de cette audition fut très vif.

La salle du Conservatoire et le septuor de Beethoven.

Dans cette salle, les pianistes accourent nombreux, tels Mlle Darboville, Mlle Benedetti. M. Péronnet, etc. En 1859, Théodore Ritter, élève de Liszt, à peine âgé de 17 ans, s'y révéla dans une séance particulière avec cette puissante et péné-

Th. Ritter. (1859)

(1) G. Bénédit. *Le Sémaphore*, du 13 mars 1867.

trante sonorité qui le rendirent un des plus intéressants virtuoses du XIXe siècle.

L'École de musique. (1860-1864)

Après quelques années d'interruption, la classe d'harmonie et orgue est confiée à Louis Bignon, organiste à Notre-Dame-du-Mont et musicien sérieux ; en même temps que, à la suite du départ bruyant de Castellan, la classe de solfège des garçons est professée par Hilaire Colin. Désormais Martin, qui est demeuré seul professeur de la classe de solfège des jeunes filles, fera une classe de chœurs appelée *Orphéon choral du Conservatoire* dans laquelle pénètre la Société Trotebas. Cette heureuse combinaison n'eut pas une longue durée.

Le 10 juillet, à l'occasion du service funèbre commémorant la mort du prince Jérôme, l'orphéon du Conservatoire exécute, avec accompagnement d'orchestre, le *Requiem* de Cherubini appris en huit jours. Il est vrai que le « Journal » du Conservatoire, après avoir constaté la réussite de cette solennité, ajoute « que la *fugue* de l'Offertoire n'étant pas assez sue, avait été remplacée par la *Marche funèbre* d'Auguste Morel ».

En cette année, le Conservatoire, comme aux plus beaux jours de la Restauration, prête son concours à toutes les cérémonies religieuses et officielles. Le 15 août, *Messe du Sacre* pour la fête de l'Empereur. Leurs Majestés Impériales viennent bientôt à Marseille. Elles entendent la messe à la chapelle de Notre-Dame-de-la-Garde où sont chantés des *motets* par les quatorze premiers sujets du Conservatoire. En quittant notre ville, l'empereur et l'impératrice chargent le préfet de remettre

au directeur du Conservatoire une riche épingle en diamant en témoignage de leur satisfaction. Il faut dire que la veille on avait chanté au Grand-Théâtre une *cantate* avec soli et chœurs. Méry y exultait les beautés du régime ; et Auguste Morel, qui avait mis en musique les vers du poète marseillais, était nommé quelque temps après chevalier de la Légion d'honneur.

Les concours de chant du Conservatoire furent troublés en 1860. Le public, déjà plusieurs fois rappelé à l'ordre, se livra un soir à des manifestations tellement violentes que le jury décida de lever la séance. Ainsi s'annonçaient les orages futurs, les rafales hurlantes qui éclatèrent souvent dans les concours publics, où se déchaînaient par des cris et des injures les excès passionnés d'une foule énervée, divisée de parti-pris en groupes irréductibles.

Depuis le 27 septembre 1859, M. Charles Vincens, ancien élève de l'école (1), occupait au Conservatoire le poste de secrétaire, laissé vacant par la mort de Fille. Un personnage ou mieux, deux personnages, entrés au Conservatoire depuis un an, y avaient pris une importance considérable.

Louis Blanc, qui n'avait rien de commun avec son homonyme politique, tenait, au Conservatoire,

(1) C'est à l'amabilité de M. Charles Vincens, musicographe marseillais, que nous devons la joie d'avoir possédé quelques jours un manuscrit authentique d'Annibal Gantez, musicien et littérateur du XVIIe siècle. Ce manuscrit, que nous avons connu malheureusement trop tard pour l'analyser dans notre biographie de Gantez, contient des épîtres, des pièces de vers, des lettres et des chansons fort curieuses.

Voici par exemple deux des nombreux couplets d'une

l'emploi d'appariteur. Ce mot, qui désigne spécialement un huissier de Faculté, remplaçait pompeusement celui plus exact de concierge. Sa femme, Mme Rose Blanc, ou plutôt Mme Rose tout court, aidait son mari dans son ministère. Quand Castellan, dans sa *Lettre sur le Conservatoire* — qui n'est au fond qu'un plaidoyer *pro domo* — se plaint de l'omnipotence de Louis Blanc, de celui qu'on appelait le père Louis, Castellan n'exagère rien. Nos souvenirs sont très précis.

Nous revoyons encore ce curieux couple. Lui,

chanson en provençal, composée lors du siège de Marseille par le duc de Savoie :

Cansoun nouvello (su l'Air « passas eyci, passas eylà ») :

Vouestrei pople fauto de pey
Soun réduits à l'Anchoyo
Perqué trahissias nouestre Rey,
Paure Duc de Savoyo.

N'aurès plus que de Lendenous,
De Gus de Lichefroyo,.
Se noun vous mettès à ginous,
Paure Duc de Savoyo.

L'enthousiaste opinion que nous avions du mérite de Gantez comme homme de lettres s'est pleinement confirmée. C'est en effet avec une aisance joyeuse, un esprit particulièrement provençal et une verve malicieuse et fine qu'Annibal Gantez écrivait sans prétention, mais non sans profondeur, aussi bien en français, qu'en latin et qu'en provençal.

Dans son rapport présenté à l'Académie de Marseille. en avril 1889, sur le manuscrit d'Annibal Gantez, M. Charles Vincens a réussi à prouver péremptoirement que le maître de chapelle marseillais est mort à Auxerre plus que centenaire, après 1712, alors que ni Ernest Thoinean, auteur de la Préface pour la réédition *de l'Entretien des Musiciens*, auquel par erreur nous avions donné l'anonymat, ni aucun des nombreux biographes qui ont écrit sur notre vieux compatriote, n'avaient pu nous dire à quelle date il était mort. Il faut savoir gré à M. Charles Vincens d'avoir apporté à la biographie de Gantez une contribution si intéressante.

de petite taille, écrasé par la redingote officielle des employés municipaux, une casquette galonnée d'or enfoncée sur la tête, la figure rébarbative et inquiète encadrée de favoris noirs, grognant, pontifiant et donnant des ordres. Tel le père Louis apparaissait, avec un énorme trousseau de clefs en mains, comme ces diables affreux qui sortent violemment des boîtes.

Elle, par opposition, était grande et conservait, par son costume, ses manières et son langage, le type exact de la Marseillaise de Saint-Jean. La figure de la Mère Rose, qu'encadrait le bonnet blanc tuyauté, était agréable, fine et souriante ; au demeurant, une brave femme, dont la langue, malheureusement, ne pouvait s'arrêter un seul instant.

Ces deux êtres si dissemblables faisaient cependant bon ménage. Fonctionnaires honnêtes et zélés, très dévoués au directeur, ils n'avaient que le travers de vouloir diriger le Conservatoire. L'excessive bonté de Morel aidait beaucoup à cet abus de pouvoirs. Le vrai maître pourtant était Black, superbe épagneul, l'orgueil de la maison. Les yeux intelligents et quémandeurs de ce chien noir historique, à peine visibles sous les frisons soyeux des poils, guettaient l'arrivée des élèves qui, avec du sucre ou du chocolat, des bonbons au moment du jour de l'An, excitaient sa gourmandise. J'étais de ceux-là ; je devins ainsi, pour la Mère Rose, « un brave pichoun ». Et aujourd'hui que je me remémore tous ces détails, je ne suis pas loin de croire que le péché mignon de Black n'ait contribué, dans une certaine

mesure, au prix de violoncelle que j'obtins plus tard.

Le Conservatoire. (1860)

Précédemment, c'est-à-dire en 1860, nous trouvons au palmarès de la distribution des prix quelques noms de lauréats qui marqueront dans la carrière artistique: Ginouvès et Mlle Pérez, 1ers prix de piano, élèves de G. Péronnet ; Cabassol, 1er prix de violoncelle ; Boudouresque, 1er prix de chant. Les élèves atteignent en ce moment le chiffre de 200 environ.

A la suite d'un arrêté ministériel du 16 février 1859, le diapason normal est admis, l'année suivante, au Conservatoire de Marseille. On sait qu'il abaissait d'un demi-ton l'ancien diapason. Malgré cela, et à cause de la difficulté de certains instruments à vent de modifier leur ancienne tonalité, les orchestres, au grand désespoir des chanteurs, mirent un certain temps à se conformer au nouveau diapason vérifié et poinçonné comme les poids et mesures métriques.

L'exposition artistique du concours régional fournit à Méry et à Morel la nouvelle occasion de produire, sous le titre de *Le travail Universel*, une de ces cantates officielles dont l'inspiration de commande n'est pas souvent heureuse.

Au Conservatoire, un grand évènement se produisait. Le pianiste G. Péronnet quittait son poste de professeur pour se livrer à des entreprises commerciales. Sa classe de piano, partagée en deux, fut confiée à Th. Thurner (classes garçons et demoiselles) et à Mlle Pérez de Brambilla (classes de demoiselles). Ainsi commençait la lutte héroïque et poignante qui devait, nouvelle Iliade, séparer

pendant plusieurs années, comme dans l'épopée d'Homère, le Conservatoire en deux camps ennemis et irréductibles. Mlle Pérez, jeune fille à pince-nez, remuante, intrigante et prétentieuse, représentait l'école Zimermann ; Thurner, connu déjà comme un excellent organiste, beau cavalier, sympathique, musicien et pianiste remarquable, était le porte-drapeau de l'école Marmontel.

Encore aujourd'hui, rien n'est plus terrible et plus sot que ces rivalités d'écoles.

Il paraît que ne pas jouer un morceau de piano avec certaines indications ou certain doigté comporte la suprême ignorance. En a-t-on abusé de ces fameuses traditions dont chaque professeur croit seul avoir le secret? En a-t-on entendu depuis de ces interprétations fantaisistes de la musique des maîtres du piano ? Il nous paraît qu'il n'y a pas cent manières de jouer une œuvre ; que la connaissance des lois de l'harmonie, le goût musical qui s'est formé sous la direction de professeurs sérieux peuvent être un guide sûr d'une exécution correcte. Tous les styles différents, plus ou moins heureux, cachent le plus souvent une pauvreté d'exécution ; et ce que l'on qualifie de style original n'est simplement qu'un faux goût musical, une méconnaissance du rythme.

Lorsque le nouveau maire Rouvière entra à l'hôtel de ville, en 1862, déjà cet officier municipal avait été averti que tout ne se passait pas régulièrement au Conservatoire et qu'on y commettait des choses horribles !... Déjà, les blackboulés des concours, les incapables et les mécontents de toute sorte, en appelaient à la municipalité nouvelle. Une

commission de patronage et de surveillance réapparaît. Elle était composée du docteur Romulus Boyer, président ; de MM. Gouin, directeur des Postes, Charles Roux, Honoré Albrand, de Fonscolombe, Lucy Armand, Frédéric Knoderer et Max Pichaud. Bien que le directeur Morel conservât l'autorité artistique dans son école, bien que sa loyauté ne fût pas discutée en haut lieu, on arrivait peu à peu à l'état de choses dont s'était plaint si amèrement Barsotti. Quelques nouveaux jurés sont nommés pour combler les vides, ce sont : MM. Auguste Caune, Bensa fils, Marius Roux, chef du bureau militaire ; Antoine Vincens, Audran, Renaud de Trets, le docteur Alfred Goy et Gustave Lassalvi.

Création des classes d'instruments à vent. (1862)

Nous arrivons à une date mémorable dans l'histoire de l'École communale de musique. C'est celle de l'entrée trop tardive de l'enseignement des instruments à vent. Le 4 novembre 1862, cinq solistes de l'orchestre du Grand-Théâtre proposent de faire, à titre gracieux, les classes de flûte (Lauret) ; clarinette (Grosché) ; hautbois (Rheine) ; cor (Fremaux), et basson (Lacroix). Deux nouveaux professeurs de chant sont nommés : l'artiste lyrique Audran, qui avait justement acquis une grande renommée, et son professeur, le compositeur de romances Étienne Arnaud. Ce dernier mourait quelques jours après sa nomination, emporté par une fluxion de poitrine et laissant Audran seul chargé de cet enseignement. Audran entrait enfin dans l'école dont il avait médit si longtemps. Que ceux qui n'ont pas péché lui jettent la première pierre.

A l'inauguration du Cercle de l'Union des Arts, le 21 février 1863, les chœurs du Conservatoire prêtent leur concours à la solennité artistique organisée pour la circonstance. Deux de nos compatriotes illustres, Méry, dont la carrière s'achevait, et Ernest Reyer, qui arrivait à peine à la notoriété, écrivirent une cantate « instrumentée, dit Bénédit, toutes voiles dehors, à la manière chaleureuse et méridionale par l'auteur du *Sélam*, d'*Erostrate* et de *La Statue*. » On remarque au programme de ce concert une nouveauté audacieuse : c'est la *Marche du Tannhauser*, de Wagner, chantée par les chœurs du Conservatoire sous la direction de Colin et de Martin. Sylvain Saint-Étienne avait été l'organisateur de cette fête, à laquelle prêtèrent leur concours la cantatrice Mlle Sax et le violoniste Allard.

L'Union des Arts. (1863)

L'Union des Arts fournit aux peintres provençaux l'occasion de belles victoires. Loubon, Aiguier, Ricard, Monticelli, Guigou, Lagier, Magaud, Barry, Brest, Suchet, Engalhière, Grésy, Simon, Guindon, etc., etc., y exposaient des toiles qui sont encore la gloire de l'art provençal et que Loubon avait su réunir-là.

Dans la salle de l'Union des Arts ont lieu des séances de quatuors et de quintettes organisées par Millont. Le pianiste Arnoux y apporte son concours et le violoncelliste Heff y remplace Bertolotti. Le programme de 1864 comporte pour la première séance :

38e quatuor à cordes.....	Haydn
17e sonate pour piano....	Beethoven
Quatuor en si bémol.....	A. Morel.

Le Conservatoire, rue Châteauredon.

Le Conservatoire, tout en ne modifiant pas sensiblement son local, va avoir son entrée dans la rue Châteauredon.

Il est intéressant, croyons-nous, de restituer la physionomie curieuse de ce passage. Depuis longtemps, les commissaires-priseurs encombraient la cour d'entrée de la rue d'Aubagne avec des amas de marchandises qui obligeaient souvent le personnel à dégager la porte de l'école. A la suite de nombreuses réclamations, mais surtout à l'issue d'un nouveau bail consenti par les commissaires-priseurs à la ville, au prix de 8.500 francs, le local du Conservatoire était agrandi de trois petites pièces. Un pont reliait cet établissement avec l'entrée nouvelle de la rue Châteauredon. Ah ! ce pont, vrai place publique où il était défendu de stationner ; ce pont qui, vu de la rue d'Aubagne, ressemblait vaguement à un *tragetto* vénitien, surplombant — véritable capharnaüm — l'entassement curieux de meubles désemparés, de pendules et de poteries lamentables, de vieilles ferrailles et d'ustensiles baroques, que la foule des acquéreurs pesait, mesurait, auscultait. Ce pont inoubliable, c'était l'agora des élèves du Conservatoire. C'était là que se mijotaient tous les cancans, que se déversaient les calomnies provoquées par les déceptions et la jalousie. C'était la voie où on entrait craintif et d'où on sortait aigri ou triomphant. C'était là encore que, appuyées à la balustrade, les élèves femmes attendaient la sortie de Thurner et plus tard de Casella pour admirer le profil délicat de ces deux artistes. C'était le pont des soupirs, le pont des larmes et des joies, qui vit

passer une génération de musiciens, notre enfance lointaine, notre enthousiasme et nos illusions.

Avec son entrée particulière par la rue Châteauredon, ses classes d'instruments à archet et d'instruments à vent à peu près complètes, l'Ecole de musique de Marseille devenait un Conservatoire sérieux.

La musique de chambre. (1863-1866)

Les amateurs de musique de chambre accourent plus nombreux aux belles séances du quatuor Millont qui vient de recruter un violoncelliste virtuose, Auguste Tolbecque, nommé professeur en remplacement de Bertolotti. On se souvient encore de ce hâbleur parisien, dont le nez était orné d'une verrue originale qui rendait plus caractéristique son visage intelligent et animé. On le voit encore, amateur passionné de lutherie et de vieux instruments, portant sous le bras, dans les rues principales de notre ville, l'instrument qu'il venait d'acheter chez les brocanteurs du quartier Saint-Martin.

Dès 1863 commence une période active de musique de chambre. Thurner, qui n'a pas pu pénétrer dans la société de musique où M[lle] Brissac, devenue madame Millont, tient le piano; qui, après de multiples tracasseries, a été un moment sur le point de quitter Marseille pour s'installer à Toulon ; Thurner, vient de réagir et d'organiser avec le violoniste Graff et le violoncelliste Tolbecque des séances de trios classiques.

En 1865, Marseille applaudit les violoncellistes Séligmann et Nathan. Le grand Joachim donne dans la salle du Conservatoire une séance gratuite de musique classique. Jusqu'en 1871, cette salle du

Conservatoire sera le rendez-vous dominical des zélés dilettanti marseillais.

« Je me souviens, écrit M. Jules-Charles Roux, dans son luxueux livre *Souvenirs du passé,* d'avoir été conduit souvent par mon père aux séances de Millont, qui avaient lieu au Conservatoire, rue Châteauredon. »

« A deux heures moins un quart, on voyait chaque dimanche, pendant la saison d'hiver, les mêmes personnes gravir lentement la rude montée de la première calade. Elles marchaient à pas comptès, avec une certaine majesté et s'inclinaient en passant devant la colonne d'Homère. En pénétrant dans la salle des séances, on échangeait des saluts discrets, on causait à voix basse ; et chacun retrouvait sa place habituelle. Auguste Morel, le directeur regretté de notre Conservatoire ; Joseph Rostand, le père de nos amis Eugène et Alexis Rostand ; Xavier Boisselot, le compositeur et l'industriel, l'auteur de l'opéra : *Ne Touchez pas à la Reine* ; de Remusat, qui écrivait à ses heures de remarquables morceaux de musique de chambre ; Lecourt, l'ami de Berlioz ; Knoderer, Antoine Vincens et d'autres dilettanti, soulignaient avec le tact le plus raffiné, la pensée intime des maîtres dont on interprètait les œuvres. »

« On sentait que tous ces auditeurs étaient de profonds connaisseurs, mais leur nombre s'élevait à cent cinquante au plus... (1). »

Pourtant les années musicales de la fin de

(1) Jules Charles-Roux. *Souvenirs du passé.* Ruat. Marseille, 1906.

l'empire furent des années instructives. Le Grand-Théâtre avait mis à la scène *L'Africaine*, et Momas y dirigeait un excellent orchestre. Deux grands violonistes vinrent à Marseille : Sivori, l'exquis chanteur de berceuses, et Vieuxtemps, le virtuose romantique. Quelque temps après, on entendit le couple pianistique, M. et Mme Alfred Jaël.

Création des classes de contrebasse, de cornet et de trompette. (1866)

Le Conservatoire s'est augmenté d'une classe de contrebasse professée par Périer, soliste du Grand-Théâtre, et d'une classe de piston et de trompette créée pour Gattermann. A part le trombone, tous les instruments sont maintenant enseignés à l'école communale de musique. Le corniste Ducarne remplace Frémaux à la classe de cor. M. Charles Vincens cède à J.-B. Bense son fauteuil d'archiviste-secrétaire. Cet emploi, toujours tenu avec beaucoup d'ordre et de dévouement par les titulaires qui l'occupèrent successivement, va être bientôt pris par le flûtiste Lauret, homme doux et modeste. Le 6 octobre, Ginouvès, ancien premier prix de l'école, musicien intelligent et facétieux, est chargé de la classe de piano de garçons. Thurner et Mlle Pérez demeurent toujours en présence dans leur rivalité encore vivace.

Les Concert (1867) Sivor

Mlle Pérez, voulant redorer son blason, organise aussi des séances musicales avec le violoniste Sivori (1867).

Le concert donné au profit de la Société Sainte-Cécile, présidée par Léopold Ménard, affecte, en cette année, une allure toute classique. C'est le quatuor Millont, E. Tauffenberger, Léopold Aubert et Tolbecque qui organise cette solennité où

Thurner, à présent indiscuté, doit prêter son concours. Le programme est ainsi composé :

I. 47e Quatuor .... Haydn
II Concerto en ut mineur pour le piano .... Beethoven
III. Hymne à Sainte Cécile pour piano, orgue et violoncelle .... Gounod
IV. Septuor... .... Beethoven

Un incident se produit. Thurner, subitement indisposé, ne peut achever le concerto de Beethoven. Madame Millont joue à l'improviste la partie de piano de l'hymne de Gounod.

Pour commémorer la fête de Sainte-Cécile, S. Reynaud, alors organiste de Notre-Dame-du-Mont et directeur du chœur Trotebas, fait exécuter, pour la première fois, une messe de Gounod.

Le concert de la distribntion des prix qui a lieu au Grand-Théâtre est particulièrement intéressant. Grobet, premier prix de violon, élève de Millont, joue le concerto de Rode ; Cros-Saint-Ange, premier prix de violoncelle, élève de Tolbecque, joue le concerfo de Platel. Des scènes du *Tartuffe* et des *Plaideurs* montrèrent la bonne compréhension du répertoire classique par les élèves de Bénédit : Coste, Lombard, Mlle Tapon, etc.

(Le 1er *janvier* 1868)

Au premier janvier 1868, suivant l'habituelle coutume prise sous le règne de Napoléon III, le personnel du Conservatoire va faire en corps une visite officielle au Préfet, au Maire, à l'Évêque et au Général. Le Conservatoire s'inclinant devant l'Église et l'Armée ! On est maintenant à se demander pourquoi ?

Mathieu est nommé professeur de clarinette en remplacement de Grosché, subitement décédé. Ambroise Thomas inspecte régulièrement la succursale de Marseille ; bien que l'Etat, après avoir accordé une pauvre subvention de 2000 francs, laisse maintenant la Ville suffire aux besoins de son Ecole de Musique.

Les séances du trio Thurner, Graff et Tolbecque sont très suivies ; les concerts à l'Union des Arts continuent avec beaucoup d'entrain. Mais la salle de la rue Châteauredon demeure l'asile de l'Art classique. Après le pianiste Ravina, le jeune violoncelliste César Casella, « dont l'archet est une caresse » s'y produit le 19 mai.

Concert Adelina Patti. (1868)

Le 28 février 1868, au Grand-Théâtre, concert retentissant. Adélina Patti, qu'on allait entendre pour la première fois à Marseille, était accompagnée de Vieuxtemps, de Séligmann, du pianiste Wolf et du chansonnier Berthelier, l'acteur célèbre des Variétés. Le grand attrait de ce concert était la Patti. La salle, malgré le prix exorbitant des places, avait été envahie d'avance. On mit bon nombre de spectateurs sur la scène. La voix de rossignol de la grande cantatrice, ainsi qu'un instrument vocal parfait et unique, se pliait à souhait à l'interprétation du grand air de la *Somnambule*, de la *Méditation* sur le prélude de Bach, de Gounod, qui venait de paraître, et de l'*Eclat de rire*, d'Auber. Le succès de la Patti fut délirant ; et on oublia le beau talent de sa sœur, Carlotta Patti, qui, deux ans auparavant, était venue avec Vieuxtemps, Ketterer et Batta donner un concert dans cette même salle.

L'École de musique. (1868-1872)

Le 25 mai 1868, Xavier Boisselot est nommé inspecteur du Conservatoire de musique et des établissements communaux. De nos jours, on appelle ces postes une sinécure.

Le docteur Romulus Boyer, qui a cédé, à son grand regret, pendant quelques années, la délégation des Beaux-Arts à M. de Rougemont, la reprend avec bonheur le 11 juillet, à la veille des concours. Le savant musicographe Dethou est nommé membre du jury. Sont affectés spécialement à la déclamation le juge de paix Chirac et le directeur du Gymnase Bellevaut. Ces classes ont pris, depuis dix ans, une importance qu'elles n'avaient pas précédemment. Elles se divisent en classe de tragédie et en classe de comédie. Bénédit professe seul, en attendant que Bellevaut réussisse à se faire nommer professeur pour un temps très court.

A la distribution des prix, on entend, pour la première fois à Marseille, le chœur des *Fileuses du Vaisseau Fantôme,* de Wagner; et comme on n'a encore aucun motif pour en vouloir au compositeur, tout le monde s'accorde à trouver ce chœur très beau.

Il y a seize ans que Morel dirige le Conservatoire, sans ennuis graves, appuyé par Paris, soutenu par la municipalité, à peine inquiété par les rivalités professionnelles qu'il a su émousser par sa patience et sa droiture. Mais tout pouvoir qui dure trop longtemps s'use fatalement. Aujourd'hui le nombre toujours croissant des mécontents criant au passe-droit est une marée montante qui vient battre de ses flots pressés et énervants le cabinet du

maire et celui de l'adjoint et déferler jusqu'au domicile particulier de ce dernier. C'est l'éternelle cohue des non doués que hantent l'injustice, la partialité; que torturent les affres de la persécution et qui attendent tout de la protection. En raison de trop nombreuses plaintes, le docteur Romulus Boyer, qui pourtant apprécie Morel, l'invite à rendre publics tous les examens, y compris ceux du solfège.

Le directeur du Conservatoire proteste. Il consent toutefois à laisser la Commission de surveillance assister aux examens et aux concours à huis-clos. Quelques jurés n'acceptent pas cette combinaison, qui paraît suspecter leur jugement. Ménard, Dethou, Raynaud de Trets et d'autres se refusent à siéger ; mais le docteur Boyer ne s'inquiète pas de ces abstentions et, avec sa Commission de surveillance et de patronage, aidé de ses amis les docteurs Pirondi et Goy, il préside à ces examens longs et laborieux. Toujours ces trois docteurs mélomanes dans un jury de technique musicale! Qui donc, pendant ce temps, soignait leurs malades?

A présent, et de plus en plus, les parents des élèves, passant par-dessus la tête de l'Administration du Conservatoire, ont pris l'habitude d'aller entretenir le maire et l'adjoint de leurs déboires. Ce sont des plaintes constantes, des histoires abracadabrantes, des suppositions fantastiques par lesquelles ils cherchent à prouver que Morel est un vilain monsieur, qu'il en veut à certains élèves, qu'il a des mœurs déplorables et que, seul, il dispose des prix. Et ce sont toujours des cris, des

menaces, des gestes fous qui demandent justice. Il ne pourra jamais venir à l'idée de ces gens-là que leurs enfants ne sont pas les plus forts de la classe et que, seuls, ils méritent la réception et le premier prix.

Pauvre Morel ! vieillard que j'ai connu si doux, si bon, si juste, de quelles injures ton nom ne fut-il pas terni ! Il est vrai que, par compensation, — si toutefois cela en est une, — les lauréats et surtout les lauréates eurent toujours une grande reconnaissance d'un prix justement et naturellement gagné ; car tout est exagéré au Conservatoire, le mal comme le bien.

Et pourtant, il faut le reconnaître, à cette époque — la nôtre — nous allions au Conservatoire pour y apprendre la musique ou un instrument, sans grand souci préalable de la récompense ; alors que de nos jours, l'obtention du premier prix est, pour la plupart des élèves, dès leur première année, la seule chose qui les préoccupe et pour laquelle ils consentent à travailler.

Le 12 décembre 1869, on fait au Grand-Théâtre la dernière distribution des prix de la direction Morel. Un programme excellent prouvait tout le chemin parcouru par l'enseignement de la musique à l'Ecole communale, et justifiait, sauf pour les classes d'harmonie — très faibles — sa bonne renommée.

*

Le Cercle Artistique. (1868)

Le Cercle Artistique, qui vient de succéder à l'*Union des Arts*, a pour origine le groupement de quelques journalistes, peintres, musiciens, chanteurs qui, après s'être réunis dans l'atelier de pho-

tographie des frères Cayol, où défilèrent pendant quelques années toutes les célébrités de la politique, des lettres et du théâtre, s'installèrent dans un modeste local de la rue de la Darse, puis, en 1868, rue Saint-Ferréol. La salle qui prolongeait ce nouveau local était très bien appropriée pour les concerts et les expositions de tableaux. C'est là que Casella s'y révéla l'incomparable charmeur si souvent applaudi.

Rubinstein, Tolbecque et Casella. (1870)

En 1870, Rubinstein vient pour la première fois à Marseille. Il y donne un grand concert, — soirée impressionnante d'art, — avec le concours de Tolbecque. Quelques mois après, le violoncelliste, pris de la nostalgie de Paris, après avoir suffisamment vendu, verni et retâpé quantité de violoncelles, emballe sa précieuse collection d'instruments anciens et quitte sa place du Conservatoire et du Grand-Théâtre, laissant sa succession à Casella (11 juillet 1870).

Le 30 avril, Léopold Aubert était nommé, par le préfet, professeur-adjoint de la classe de violon. On le charge de la classe élémentaire, professée jusqu'alors gracieusement par le dernier premier prix.

Le Conservatoire (1871-1872)

Bismarck vient de réussir à amener la guerre entre la France et l'Allemagne. *La Marseillaise* court de nouveau les rues; et l'Administration du Conservatoire qui, ainsi que tous les Français, ne pouvait se douter des événements futurs, annonçait, pour sa prochaine année scolaire, la création de deux classes d'ensemble, dont l'une, pour la partie vocale, était confiée à Morel, l'autre ; pour la partie instrumentale, à Bernard Millont.

Les concours eurent lieu dans l'angoissante attente des dépêches successives annonçant en termes ambigus nos premiers revers. Les bons jurés sont revenus : ils n'ont pas boudé longtemps. Ils n'ont pas voulu, sans doute, priver leurs clients des bons de pain avec lesquels la Mairie veut bien reconnaître leur zèle.

En raison de la gravité du moment, le maire Bernex prévient Morel que la distribution des prix sera ultérieurement fixée. Elle ne devait pas avoir lieu. — Le dimanche 4 septembre, le secrétaire du Conservatoire croit utile de noter dans le Journal de l'École, qu'il tient avec soin, que « la déchéance du gouvernement impérial est prononcée et que la République est proclamée. » Une nouvelle municipalité arrive. Bory est nommé maire provisoire. Aussitôt Péronnet, malheureux dans ses affaires commerciales, cherche à entrer de nouveau au Conservatoire. Ce Péronnet est certes un artiste intelligent, mais combien bizarre. Il y a des musiciens qui réussissent en criant partout qu'ils sont les seuls à savoir enseigner ; d'autres, qu'ils sont les seuls à bien jouer de leur instrument. Péronnet, lui, se fait une réputation en éreintant les confrères, les amis comme les ennemis ; ceux qui l'ont obligé comme ceux qui le combattent. Cet homme ne peut vivre sans faire de l'esprit. Sa causticité s'exerce aux dépens de tous ; il ne recule jamais devant un mot. Peut-être ne fut-il pas méchant au fond ?

Morel, qui connaît Péronnet et qui le redoute, répond à la demande de renseignements de la mairie, provoquée par ce professeur de piano « que

les deux classes professées par Mlle Perez et Thurner suffisent à tous les besoins ; que ce serait en outre augmenter beaucoup le travail si pénible du jury d'examen qui a grand'peine à examiner et à juger le concours de deux classes de demoiselles ». Quels cris ne jetterait pas ce pauvre Morel si, pouvant revenir un jour au Conservatoire, il y trouvait installées cinq classes de piano femmes aux cadres débordants, et avec quelle commisération parlerait-il alors des jurés chargés d'examiner et de juger le concours de ces cinq classes ?

Péronnet a réussi, malgré tout. Il rentre au Conservatoire comme professeur sans traitement, chargé de faire une classe élémentaire et supérieure de piano pour les demoiselles. Il y tenait beaucoup. Aussitôt Ginouvès, dont la classe n'est composée que de garçons, s'agite désespérément. Il est débrouillard, il est spirituel et parle élégamment sous ses lunettes bleues. Il gagne sa cause. M. Desservy lui accorde de faire une demi-classe de piano pour les élèves demoiselles si âprement disputées. Tout de même ce bon Morel a quatre classes à juger : Mlle Pérez, Thurner, Péronnet et Ginouvès (janvier 1871).

Quatre classes ! Dans chacune desquelles chaque professeur croit à tort ou à raison tenir le sceptre de l'enseignement pianistique ; dans chacune desquelles chaque professeur est persuadé que l'attention de Marseille est fixée sur ce microcosme tapageur !

La mort inopinée de Bénédit laisse libre la place de professeur de chant, qui est donnée à Roussel,

vieux maître de l'ancienne école Barsotti. Roussel ne demeure au Conservatoire de la rue Château-redon qu'une seule année. Les hommes disparus en 1870 devaient heureusement ignorer la sombre page d'histoire qui allait si profondément modifier le caractère et l'esprit de la France. A Marseille, Gilly la Palud pleurait vainement les malheurs de la patrie dans son journal l'*Egalité* ; et les fêtes de la Noël et du Jour de l'an 1871 furent lugubres.

Une grande séance de quatuor classique a lieu le 5 mars dans la salle du Conservatoire au profit des blessés. Elle produit, net, plus de 1.300 francs. Mardi 4 avril, le secrétaire du Conservatoire note sur son Journal : « Jour du bombardement de la Préfecture. Personne, ni professeurs, ni élèves n'étant venu au Conservatoire, il n'y a pas eu de classes. »

Le 25 avril, Julien, soliste du Grand-Théâtre, est nommé professeur de basson. Cette classe va fournir, entre toutes, des sujets d'élite qui auront de brillants succès au Conservatoire de Paris. Marius Coste remplace Bénédit à l'enseignement de Déclamation spéciale.

La salle du Conservatoire, où se donnaient de nombreux concerts, est silencieuse durant « l'année terrible ». M. Baudu vient y faire une conférence « où il expose scientifiquement le phénomène de la sonorité des pierres brutes (1). »

On ne voit pas bien le rapport qu'il peut y avoir entre cette sonorité et celle de la voix ou des instruments. Pourtant, en novembre 1871, le quatuor

(1) *Journal du Conservatoire*, 20 juin 1871.

Millont reprend, par abonnement, ses séances de musique de chambre. Maintenant les noms de Schumann, de Rubinstein et de Brahms figurent au programme. Le 16 décembre, 101e anniversaire de la naissance de Beethoven — que fêtèrent presque annuellement les Marseillais, — le programme est entièrement composé des œuvres du grand musicien allemand.

Les concerts au théâtre Vallette. (1872)

Nous trouvons, en 1872, dans le Journal du Conservatoire, à la date du 27 mars : « Ce soir a lieu à la salle Vallette la première exécution à grand orchestre de l'oratorio de *Ruth*, poème d'Eugène Rostand, musique d'Alexis Rostand, les deux fils du cher et si regretté ami du directeur. » Et le lendemain, le secrétaire écrit joyeusement. « Très grand succès. La poésie est très belle : mais la musique surtout fait le plus grand honneur au jeune ami de M. le directeur. Les trois parties principales ont était parfaitement chantées par Roudil de l'Opéra, Jules de Lombardon et Madame Rabaud (Léontine de Maësen). M. Pascal, jeune amateur Marseillais et M. de Lombardon y chantaient deux petits solos. Les chœurs, très bien rendus par la Société Trotebas, pour les voix d'hommes, et par les anciennes et actuelles élèves du Conservatoire, pour les voix de femmes. Cette exécution donnée en faveur de la libération du territoire a produit 15.000 francs. » Nous n'ajouterons rien à ce compte-rendu qui reflète dans sa forme naïve l'impression de l'évènement musical de l'oratorio de *Ruth*, qui fut à Marseille très retentissant.

Dans cette même salle Vallette, il y eut, le 4 mai

suivant, un grand concert organisé par M. Knoderer au bénéfice de l'*Œuvre d'Alsace-Lorraine*. Millont joua le concerto de violon de Beethoven avec orchestre ; Thurner mit le comble à sa réputation avec l'exécution de son concerto *en sol mineur*. Il y eut d'importants numéros de chœur avec le *Gallia* de Gounod, la scène finale de *Ruth* et le grand finale de *Moïse*.

Henri Reber, membre de l'Institut, professeur de composition au Conservatoire de Paris, vient, du 3 au 5 avril 1872, inspecter les classes et, contrairement à ce qui se passait après les visites d'Ambroise Thomas, le Journal du Conservatoire reste muet sur les impressions du nouvel inspecteur. Depuis le mois de février, un conflit, provoqué par des attributions de pouvoir entre le préfet de Kératry et la Municipalité marseillaise, s'était élevé au Conservatoire. Au moment où les concours vont commencer — c'est toujours la plus terrible des périodes — la Mairie, qui entretient le Conservatoire des deniers communaux et qui se voit enlever par le préfet le droit de nommer des professeurs, cherche à taquiner Morel en modifiant le règlement du Conservatoire et en introduisant dans les commissions d'examen un plus grand nombre de membres étrangers à cet établissement.

Le conflit entre Morel et la Municipalité. (1872)

La lutte commence entre le directeur, soutenu par la préfecture, et le docteur Isoard, adjoint délégué aux Beaux-Arts. On ne s'entend pas : on discute sur le nombre, on discute sur la qualité des jurés. Pourtant les concours vont commencer. Morel tient bon ; mais un pauvre diable, dont la femme parlait trop, est frappé : c'est le père Louis.

Il paraît qu'il était resté bonapartiste. Les opinions du concierge n'avaient pas, à la vérité, grande influence sur l'enseignement de la musique à l'école. On faisait à cet homme un crime de sa loyauté. Pourquoi, aussi, n'avait-il pas, comme tant d'autres, évolué hypocritement et prouvé qu'il était le plus solide défenseur du nouveau régime et de la municipalité du moment ? On envoya en disgrâce le père Louis et la mère Rose à la conciergerie du cimetière Saint-Pierre. Le poste était plus calme, mais assurément moins gai. Le père Louis, privé de son Conservatoire et de ses clefs, ne survécut pas longtemps. Il n'eut pas un grand chemin à faire pour aller dormir peu après son ultime sommeil.

Les concours de 1872 eurent lieu en l'absence des délégués municipaux ; et les lauréats de cette année furent privés de leur diplôme.

La place de Morel devient intenable. Il sera forcé de la quitter bientôt, à la suite d'un rapport tendancieux présenté par le conseiller municipal Bellevaut. De même que les hommes de l'Empire ne purent pardonner à Barsotti d'avoir été le directeur d'une Ecole qui existait depuis la Restauration, qui avait vu le règne de Louis-Philippe et qui, circonstance aggravante, avait été congratulée par Emile Olivier, les hommes de 1872 ne voulurent voir en Morel que le représentant des opinions du régime déchu. Nous avons dit déjà qu'au Conservatoire les passions sont violentes et irréductibles. Les choses du Conservatoire subissent le même sort. Le gouvernement de Louis XVIII avait, pour les mêmes raisons d'opinion, très injustifiées

d'ailleurs, chassé du Conservatoire de Paris le directeur Sarette dont l'administration zélée, intelligente et prévoyante restera parmi les plus remarquables de la vie de cet établissement. L'histoire n'est-elle pas faite, surtout dans ses détails, d'un éternel recommencement ?

Le départ de Morel

Auguste Morel, après vingt années de direction, lassé par deux années de luttes mesquines, tiraillé par ses amis et ses adversaires, prenait une retraite honorable, fuyait Marseille et allait se fixer à Paris. Sous sa direction, le Conservatoire avait produit de nombreux élèves qui embrassèrent le professorat ou continuèrent leur carrière de musiciens d'orchestre, de solistes ou de virtuoses. L'enseignement de la musique à l'école de la rue Châteauredon, bien que ne comportant que neuf années pour les classes d'instruments à vent, eut d'heureux résultats. Un peu de gloire rejaillit sur Marseille, en compensation de l'allocation annuelle que la municipalité accordait à cette école. Millont et Thurner, notamment, avaient éduqué une pléiade d'artiste remarquables. A Paris, en France, les musiciens marseillais sortis du Conservatoire surent mettre à profit les bonnes traditions qu'ils tenaient de la direction d'Auguste Morel.

Le Grand-Théâtre. (1853-1873)

Lorsque se fut épuisé l'énorme succès du *Prophète*, la direction Provini ne réussit pas à trouver, l'année suivante, un ouvrage qui lui permit d'équilibrer son budget. Alors qu'on ne jouait plus sur la scène du Grand-Théâtre que l'opéra, l'opéra-comique et le ballet, les chanteurs avaient des

exigences que les recettes ordinaires ne pouvaient satisfaire. Il était impossible de trouver chaque année un opéra nouveau dont la réussite retentissante sauvât la direction. Après *Robert-le-Diable*, *Guillaume-Tell*, la *Juive*, les *Huguenots* et le *Prophète*, il fallait maintenant attendre l'*Africaine*.

Grisar, Bazin, Félicien David. (1853-1854)

L'opéra-comique découvrait, il est vrai, en Grisar, un musicien exquis. Les *Porcherons* et le *Chien du Jardinier* furent les deux petits chefs-d'œuvre que les Marseillais entendirent en 1853 et en 1855. On eut de Bazin, Marseillais, que le soleil de Provence n'avait pas grisé, deux actes *Madelon*, opéra-comique qui décelait un musicien ordonné mais sans souffle (avril 1853). Félicien David, autre Provençal émotif et rêveur, sacrifiait alors au goût du jour et perdait, en mettant en musique le faible livret de la *Perle du Brésil*, les qualités de couleur que son *Désert* avait révélées (30 mars 1854).

Hasselmanns n'ayant fait qu'apparaître au pupitre, l'orchestre était de nouveau conduit par Singelée. La harpe vient enfin se substituer au piano, ce dernier vestige des clavecins obligés de l'orchestre du XVIII[e] siècle. En ces années, le baryton Ismaël, excellent chanteur et bon comédien, amuse et charme les spectateurs dans le *Maître de Chapelle* et les *Noces de Jeannette*; alors que le ténor Montaubry fait pâmer d'aise le parterre, jury implacable, attentif, passionné et instinctif.

Provini a abandonné la direction du Grand-Théâtre. La raison sociale Lafeuillade et Tronchet lui succède.

L'"Étoile du Nord". (1855)

La partition de l'*Étoile du Nord*, avec son orches-

tration puissante, réveilla le théâtre de sa torpeur; pendant que le mouvement créé par le transport en Crimée des troupes et de tout un matériel d'approvisionnement de guerre animait le port et la ville.

Deux petits actes charmants les *Sabots de la Marquise*, de Boulanger, et les *Trovatelles*, de Duprato, vinrent reposer de l'orchestration un peu massive de Meyerbeer. Le Grand-Théâtre est de nouveau très fréquenté. Ses habitués sont dans la joie : le *Trouvère* est apparu (22 février 1856). Les chanteurs et les chanteuses vont pouvoir crier à tue-tête leurs cris de haine, d'amour ou de jalousie. L'orchestre ne gênera pas beaucoup les amateurs du chant ; et malgré que les spectateurs ne comprennent pas grand chose à cette action embrouillée, ils font pourtant bisser et trisser le « Supplice infâme », hurlé par le ténor Mathieu, que Bénédit porte aux nues, ainsi que Mlle Saunier « dont le talent dramatique s'est révélé avec tant d'ampleur et d'accent communicatif dans le rôle de la Bohémienne ». Ce ténor Mathieu restera longtemps dans le souvenir du critique marseillais. Son nom reviendra souvent sous sa plume, ainsi que ceux du ténor Richelme si « merveilleux dans *Zampa* » et de la chanteuse légère, Mlle Folleville, « admirable dans Alice de *Robert* et Rosine du *Barbier de Séville* ». Bénédit aime à rappeler dans ses articles les noms des fameux ténors et des grands artistes que Marseille applaudit comme Garat, Garcia, Rubini, Yvanoff, Bordogni, Ponchard, Duprez, Poultier et Godinho.

Le "Trouvère". (1856)

La caisse directoriale est sauvée, pour quelque

temps du moins. Mais des ténors comme Richelme, Mathieu ou Montaubry ne peuvent aisément se remplacer. C'est le cas en 1857, car après la *Sirène*, *Si j'étais Roi ! Galathée* et cette *Promise* si incomparablement terne de Clapisson, qui va créer les *Martyrs* de Donizetti ?

En attendant, l'heure est en France à Clapisson. Même en faisant, avec la meilleure volonté possible, retour en arrière, en nous plaçant, sans parti-pris, au point de vue musical d'alors, nous avouons ne rien comprendre au succès de cette *Fanchonnette*, que Bénédit appréciait cependant ainsi : « Nous rendons hommage à tout ce que contient de spirituel, de gracieux, de délicat la partition de M. Clapisson (1). » Au même moment, Grisar passait presque inaperçu ; pendant qu'un musicien malin, génialement amusant et primesautier, Jacques Offenbach, montrait déjà sa verve comique dans ses *Deux Aveugles* et son *Tromb-Al-Ca-Zar* (1857).

En mars, ce fut l'insuccès du *Doge Marino Faliero*, de Donizetti. Heureusement que Déjazet, avec sa vivante jeunesse, ses mines endiablées et son rire communicatif faisait oublier cette mélodramatique histoire de tête coupée.

Le Chef-d'Orchestre (1857)

Le nouveau chef d'orchestre Momas, que Nîmes nous envoyait, allait compter beaucoup dans les fastes du Grand-Théâtre. Sa physionomie, à la fois douce et autoritaire, était encadrée d'une blancheur précoce de poils qui la colorait chaudement et rendait plus brillants ses yeux mobiles. Ce chef

(1) *Le Sémaphore*, 28 février 1857.

d'orchestre, qui ignorait presque tout de la science musicale, avait appris son métier comme répétiteur de chœurs. De sa baguette, à certains moments, semblait se dégager un courant magnétique qui courait dans l'orchestre et sur la scène et qui avait le pouvoir d'entraîner tous les exécutants dans de superbes mouvements de vie et de passion. Sous sa direction, l'orchestre du Grand-Théâtre fut transformé, et les chœurs augmentés prirent une nouvelle importance. Si, dans la troupe brillaient au premier rang la soprano dramatique Mlle Saunier, le ténor Dulaurens, le baryton Ismaël, la basse Dépassio et d'autres comme Bataille et Nief, l'orchestre était admirablement composé :

Emile Tauffenberger était second chef ; Millont, violon solo; Léopold Aubert, Pascal et Champein, violons, et Camoin, 1er alto; Barsotti, Sausy, contrebasses; Bertolotti et Schmidt, violoncelles. L'harmonie était très homogène avec Lauret, à la flûte ; Rhein, au hautbois ; Lacroix et bientôt Julien, au basson ; Groschet, à la clarinette ; Fremaux, Viola et Rousselot, aux cors ; Lacoste, au piston; Cival et Hubert, aux trombones. Signoret à la harpe ; le grand Audibert à l'ophicléide. Les types inoubliables du timbalier Castellan, de la grosse caisse et du tambour, Bontoux et Moustier, complétaient ce bon ensemble. Aussi toutes les reprises eurent, en 1857, plusieurs représentations.

L
G
(1

La première de *Ernani* (février 1858) souligna plus particulièrement la vaillance de Momas, que Bénédit couvrit de justes éloges.

La Fête de charité. 1858)

Les musiciens du Grand-Théâtre furent mis à contribution, ce même mois, pour égayer la fête

de charité qui avait pour thème l'arrivée à Marseille de Thibaud, comte de Champagne et roi de Navarre, suivi de l'Armée des Croisés.

« Quatre musiques, dit le chroniqueur du *Sémaphore*, font entendre la Marche des Croisés de la *Jérusalem* de Verdi, pendant que le podestat offre au roi troubadour les clefs de la ville. Les chœurs et les danses, les airs provençaux exécutés et chantés par les artistes du Grand-Théâtre donnent à cette cérémonie une couleur locale rehaussée par les airs joyeux des fifres et des tambourins de nos pères. »

Descendue dans la rue, la musique commençait à se galvauder autre part. Le premier café-concert connu à Marseille venait d'ouvrir ses portes sous le nom prétentieux d'Alcazar Lyrique. On y entendait, en fumant et en buvant, l'orgue-orchestre tombé depuis sous la tente des chevaux de bois.

L'Opérette (1858)

Le mois d'avril, prometteur de beaux jours, voyait au Grand-Théâtre clore les représentations d'opéra-comique avec la première du *Sourd ou l'Auberge pleine*, vaudeville hilarant. Le rire allait maintenant vers le grotesque, la charge exagérée et, quelquefois, vers l'ineptie. La troupe des Bouffes-Parisiens s'installe à partir du 16 mai 1858 sur la scène du Grand-Théâtre. Tous les petits actes d'Offenbach qui marquent à peine une transition insensible de l'opéra-comique à l'opérette y sont joués pendant trente soirées. Aux *Rendez-vous bourgeois*, à *Gilles ravisseur*, à *Bonsoir M. Pantalon* succèdent *Le Mariage aux lanternes*, *La Nuit blanche*, *Dragonette*, *Bataclan*, *La Chatte métamorphosée en femme*, etc., etc. La musique d'Offenbach

est bien accueillie. Aussitôt un musicien détraqué, mais curieux et non sans talent, le bouffe Hervé, vient jouer lui-même et chanter sa musique de *Un compositeur toqué* et du *Sire de Framboisy* (juillet 1858).

Le Grand-Théâtre. (1858-1859)

Malgré les 100.000 francs de subvention qui lui sont alloués pour la saison lyrique 1858-1859, le directeur Chabrillat ne demeure qu'un an à ce poste instable. Cette direction éphémère a pourtant bien débuté avec une grande fête organisée en l'honneur de de Lesseps, qui va commencer le percement du canal de Suez. Barthélemy commit, à cette occasion, ses derniers vers grandiloquents.

Flotow, Maillard Gounod.

Chabrillat donne aux Marseillais *Martha*, de Flotow, les *Dragons de Villars*, le chef-d'œuvre du prix de Rome Maillard, que, dans son enthousiasme, Bénédit fait naître à Marseille au lieu de Montpellier (1). A un mois de distance, Gounod s'affirme musicien charmant, séducteur dangereux : *Le Médecin malgré lui* et *Mireille* « magnifique épopée pastorale » s'écrie Bénédit. L'Alboni est venue donner quelques représentations sensationnelles, dans lesquelles la grande cantatrice a souvent chanté les *Variations* de Rode.

L'année suivante, l'Association Letellier, qui vient de Bruxelles pour prendre la direction, nous amène fatalement le *Quentin Durward*, du Belge Gewaert. Cet opéra-comique n'eût certes pas suffit à consacrer le réel mérite du musicographe flamand, l'auteur du *Traité d'orchestration* souvent consulté. Après la retraite opérée par les excel-

(1) *Le Sémaphore*, du 1er février 1859.

lents ténors Armandi et Dulaurens, ce fut « le passage des vingt-cinq ténors de grand opéra et d'opéra-comique qui se montrèrent successivement sans grand profit » sur notre scène lyrique.

C'est encore sous cette direction que fut représenté le *Jugement de Dieu*, opéra d'Auguste Morel, paroles de Carcassonne (10 mars 1860). Il n'obtint qu'un succès d'estime. Écoutez cependant ce que pense de Morel son ami Bénédit :

Le " Jugement de Dieu ", d'A. Morel. (1860)

« Initié à tous les secrets en usage par les maîtres de l'harmonie, fort de cet instinct musical qui révèle ce que l'habitude n'apprend pas toujours, M. Morel rehausse et embellit son accompagnement d'effets imprévus naissant de l'accouplement des timbres et ajoutant un prix inestimable aux effets de sonorité. M. Morel parcourt l'océan des modulations et touche aux plus extrêmes horizons dans cette partie si difficile de l'art musical ; en même temps, fidèle aux exigences de l'expression dramatique, il n'oublie pas les principes de Grétry, qui recommande aux jeunes compositeurs de ne jamais faire briller l'orchestre aux dépens de la voix. »

Enfin, nous avons la vraie profession de foi du critique Bénédit : Il ne faut jamais faire briller l'orchestre aux dépens de la voix. C'est extraordinaire, en outre, ce qu'un littérateur imaginatif peut trouver dans une musique aussi plate que celle du *Jugement de Dieu*, et voir des choses dans le vide de cette partition. Cependant Bénédit hasarde une appréciation critique. « En accordant à chaque genre une part plus ou moins égale, M. Morel a néanmoins, dans son éclectisme,

penché quelque peu vers le genre italien, si l'on en juge par la coupe et la forme de la plupart de ses airs où la *cabalette* prend ses franches coudées. »

Il est certain que Bénédit, professeur à l'école de musique, ne pouvait se livrer à une critique sincère sur l'opéra de son directeur. Or, la *cabalette* qui prend ses franches coudées n'est qu'un plagiat du style rossinien, de même que les récitatifs et les airs du *Jugement de Dieu*. Cet ouvrage contient à peine une marche funèbre et deux romances assez bien venues. On le représenta six fois en 1860, à Marseille ; et on le donna deux fois à Rouen, en 1864. Si quelques musiciens pouvaient douter de l'impartialité de nos appréciations, nous les renverrions simplement à la lecture de cette œuvre. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que le livret de Carcassonne est bon et aurait pu inspirer plus fortement le musicien.

Le Grand-Théâtre de Marseille, assez semblable au jeu de la roulette, voit toujours après une série malheureuse arriver une période de chance, et vice versa. Mais il faut constater que dans tout le cours de son histoire, c'est la série noire qui fut la plus longue.

La direction Montelli, en 1861 amena deux célèbres ténors : Renard et Roger. Renard chantait la *Juive* et *Guillaume-Tell*, avec une extraordinaire facilité; Roger pouvait, après avoir interprété admirablement Jean du *Prophète*, chanter le lendemain la *Dame Blanche*, exquisement. C'est l'année des ténors. Un ancien élève de l'école de Barsotti s'est mis au théâtre et revient se faire

entendre dans sa ville natale. Doué d'un instrument facile et merveilleux, Lefranc, dont la voix grimpe avec une extrême aisance et beaucoup d'éclat, va faire les délices du parterre. Il sera pour beaucoup dans l'heureuse chance qui attend, après une si mauvaise série, le directeur Halanzier. Car si celui-là va faire sa fortune au théâtre, c'est « dans cent ans, au dire de Cauvière, le seul directeur, avec Prat, à qui la direction du Grand-Théâtre ait porté bonheur » (1). Prat s'était enrichi, en 1810, avec la *Cendrillon* de Niccolo, le *Joseph* de Méhul et la *Vestale* de Spontini.

Première audition de l'ouverture du "Tannhauser" (1861)

Dans un concert donné au bénéfice de l'Association des Artistes Dramatiques, on a joué pour la première fois à Marseille (le 18 avril 1861) l'ouverture du *Tannhauser* de Wagner « où les musiciens de Momas se sont surpassés ». Il faut entendre Bénédit crier malédiction contre cette musique.

« ... Combinaisons instrumentales péniblement tourmentées, d'essence abstraite et métaphysique; enchevêtrement confus de gammes, d'arpèges, de traits brisés sur des progressions ascendantes inouïes; des lambeaux de phrase échappés aux instruments à vent sillonnent des trémolos de violons... des effets de sonorité d'une violence à briser le tympan: voilà ce que nous avons observé; mais pour la mélodie, à part quelques mesures d'un caractère religieux au début de l'introduction par les bassons et les cors, il n'en existe pas l'ombre ; à moins qu'on ne veuille donner le nom

(1) Cauvière. *Le Caducée*. Souvenirs marseillais.

de mélodie à ces notes espacées de trombones qui essayent de former un chant, tandis que les violons soutiennent avec obstination, plutôt avec acharnement, un trait en notes répétées qui doit mettre au supplice les exécutants aussi bien que les auditeurs (1). »

Tout commentaire serait superflu. Un littérateur spirituel qui voyait tant de belles choses dans l'instrumentation négative du *Jugement de Dieu* et qui attribuait au compositeur de cette partition « la connaissance de tous les secrets de l'harmonie en même temps qu'un si puissant instinct musical » ne pouvait absolument rien comprendre à la musicalité de Wagner. On ne saurait en vouloir à Bénédit, qui pourtant, si nous en exceptons quelques rares musiciens ou dilettanti, était l'oracle de son temps et en réflétait toute l'opinion.

Halanzier-Dufrenoy ne regrettait pas d'avoir quitté Rouen pour Marseille, car Lefranc, dans la *Juive* et *Robert*, faisait toujours recette ; or, par surcroît, les *Martyrs* de Donizetti eurent en cette même année dix-huit représentations.

“ Faust”, de Gounod. (1863).

Le 16 février 1863, le *Faust* de Gounod apparut. La musique de cet opéra avait une saveur nouvelle et prouvait que son auteur possédait une éducation musicale profonde. Mais quelle pauvre compréhension du *Faust* hautain de Gœthe que ce Faust édulcoré et mondain. Au reste, les vers pommadés et ineptes de Barbier et Carré rapetissaient à souhait les héros du grand poète allemand.

Par sa musique bourgeoisement sensuelle, Gou-

(1) *Le Sémaphore*, du 18 avril 1861.

nod aida pendant plusieurs générations au développement de l'instinct génésique. L'art musical doit-il avoir ce but ?

Très soigneusement mis à la scène par Halanzier — puisqu'on prétendait non sans raison que cet opéra était mieux monté à Marseille que partout ailleurs — *Faust* eut un succès immédiat qui ne se ralentit jamais. Momas et son orchestre rendirent admirablement les finesses orchestrales de cette partition. Les interprètes furent couverts d'éloges par Bénédit, qui trouve que le ténor Morère (Faust) « s'acquitte fort bien de son rôle difficile, que Castelmarry est un Méphistophélès « bien établi » et Meillet un Valentin « pathétique » ; mais ce sont surtout les artistes femmes que le critique loue. Il paraît donc que la « séduisante » Mlle Baudler fut parfaite dans le rôle écrasant de Marguerite, et Mme Dumestre « fort gentille » sous les traits de Siébel. Cependant les critiques musicaux découvrirent que la musique de Gounod contenait « des changements de tonalités à trop courtes distances, et qu'il y avait un abus du chromatisme. » Déjà !

On applaudit, le 23 avril 1863, une compatriote, Mme Miolan-Carvalho, fille d'un ancien hautboïste du Grand-Théâtre, qui était venue jouer les *Noces de Jeannette* et avait montré ses grandes qualités vocales dans un intermède de chant.

Lalla-Rouck transporta les Marseillais « au pays des roses » sous la forme musicale d'un opéra-comique d'où la couleur orientale est exclue. En passant sur la scène, la musique de Félicien David a perdu beaucoup de son charme pittoresque et

"*Lalla-Rouck*". (1863)

sensorial. Çà et là, pourtant, la morbidesse de sa mélodie se retrouve quelquefois. Cet opéra-comique, le meilleur de Félicien David, obtint à Marseille un succès très vif. Ce qui plaît surtout à Bénédit, c'est « qu'on n'y rencontre pas un accord défectueux à l'oreille. Les modulations y sont caressantes, d'un ton heureux et facile, l'harmonie distinguée. Félicien David ne fait pas heureusement partie des grands prêtres de l'École de l'Avenir. »

" Le Pardon de Ploërmel ". (1864)

Halanzier monte, le 8 février 1864, avec un soin tout spécial, le *Pardon de Ploërmel*. Bénédit exulte, car la musique de ce grand-prêtre de l'école du moment lui plaît particulièrement. L'orchestre se montre en cette circonstance digne de sa tâche ingrate. Déjà apparaissaient, pour nos instrumentistes, certaines difficultés tonales et rythmiques qui les surprenaient... Meyerbeer triomphe à Marseille. Aussi, lorsqu'un mois après on apprend sa mort, une représentation est organisée dans laquelle on entend des morceaux des *Huguenots*, du *Prophète*, de *Robert-le-Diable* et une *Marche funèbre* composée par un jeune organiste, maître de chapelle à l'église Saint-Joseph, Edmond Audran, fils du réputé professeur de chant.

Le 30 mai, c'était la première du *Bal Masqué* de Verdi. Marseille, qui avait eu déjà la primeur de *Jérusalem*, d'*Ernani*, de *Rigoletto* et du *Trouvère*, était la seule ville en France qui, après le Théâtre des Italiens, put applaudir la musique de Verdi aux gestes outranciers et prenants. L'opérette s'installe au théâtre du Gymnase. La charmante partitionnette de la *Chanson de Fortunio* prélude déjà à l'avenir de ce genre musical.

Après de belles et fructueuses campagnes théâtrales, Halanzier fait un interrègne, ne croyant pas, en joueur avisé, que sa veine doive durer toujours. Alors lui succède, en 1865, un certain Defossez qui réussirait certainement bien de nos jours à exploiter un music-hall. En attendant une troupe d'opéra qui n'est pas formée, il met sur la scène du Grand-Théâtre le drame *Les Mohicans de Paris*, puis des vaudevilles, des ballets et enfin une féerie, *Peau d'Ane*, qui obtint un succès fou. L'époque était à ce genre de spectacle. *Le Pied de mouton*, *Les Bibelots du Diable*, avec leurs machinations truquées, leurs brillants costumes, leurs pots-pourris musicaux agrémentés de quelque romance bien sentimentale, attiraient la ville et la banlieue. Il y eut bien une reprise de *Guillaume-Tell* et de la *Juive*, mais le drame de la *Tour de Nesle* revint sur la scène. Le directeur se plaignait de plus en plus amèrement des prétentions exorbitantes des ténors. Aussi Défossez, qui avait essayé d'acclimater sur la scène de l'opéra l'horrible vaudeville : *Les Canotiers de la Seine*, revint vainement à l'opéra-comique en faisant appel à la troupe de Toulon, et finit, enfin, son année théâtrale avec une compagnie italienne de Nice qui chanta *Stradella* de Flotow et *la Traviata* de Verdi.

La vogue des féeries. (1865)

Halanzier, qui n'était pas resté dans la coulisse impassible spectateur de cette déconfiture, courait par toute la France à la recherche de ténors. Il revint, l'année suivante, ramenant Peschard qui excellait encore dans le répertoire de l'opéra-comique, Warot et Delabranche, forts ténors de grand-opéra.

Le Roland de Roncevaux de Mermet fit une courte apparition. La bruyance inutile de cette partition et l'effet facile des masses vocales eurent bientôt lassé les spectateurs.

“*L'Africaine*” (1866)

Un grand évènement lyrique attendu impatiemment allait se produire. La troupe d'Halanzier, d'ailleurs, s'y préparait activement depuis plus d'un mois. Il eut lieu le 5 avril 1866. Tout-Marseille vint entendre l'*Africaine*, s'émerveiller à l'échouement du navire et au décor du mancenillier dont l'unisson du quatuor a l'intention de décrire la végétale majesté. Le succès si vif et si immédiat de cet opéra prouve surabondamment qu'en outre de sa valeur intrinsèque, il fut monté par Halanzier avec le plus grand luxe et le plus grand soin. Les principaux rôles étaient ainsi répartis : Vasco, Bertrand, puis Warot; Nélusko, Lederac; Sélika, Mme Meillet; Inès, Mlle de Maësen ; Momas est palmé ; l'orchestre, les chœurs et les ballets sont chaleureusement félicités par la Presse. Le succès de l'*Africaine* fut prodigieux et retentissant. Meyerbeer est couronné sur la scène comme la personnification du plus grand génie lyrique. En fait, cet opéra, qui enrichit Halanzier retint, par la suite, bien des directions sur la pente de la faillite. Le 24 avril, *Le Voyage en Chine*, amusant vaudeville, agrémenté de la petite musique de F. Bazin, égaya encore les habitués du Grand-Théâtre, émus par les infortunes de Sélika.

L'opérette triomphait au Gymnase avec les trouvailles réjouissantes de *Barbe-Bleue* et d'*Orphée aux Enfers*. Il y eut, en France, vers la fin de l'Empire, un besoin de rire très particulier ; ce fut

comme un désir d'oublier et de s'étourdir. Avec Offenbach, les Français rirent de tout. Ils rirent des héros grecs et des dieux antiques : *La Belle Hélène, Orphée aux Enfers*. Ils rirent des travers de l'Armée et des Cours : *La Grande Duchesse de Gérolstein*. Ils rirent encore des usages et des mœurs : *Les Brigands, La Vie Parisienne*. L'Exposition universelle de 1867 est, au surplus, la grande foire où tout le monde vient s'amuser, pendant que l'Allemagne se prépare et nous guette.

Halanzier est parti de nouveau à la recherche de ténors. Mais comme il a gagné une petite fortune qu'il ne veut pas risquer sottement, il ne revient plus, malgré une flatteuse pétition des abonnés qui le supplient de reprendre la direction et malgré une subvention de 230.000 francs que lui offre la municipalité. Le théâtre reste fermé. La combinaison Momas-Bellevaut avorte faute d'un cautionnement en espèces. Enfin, le 7 décembre, Husson inaugure sa direction avec le ténor Michot qui chante suavement la *Favorite*, les *Huguenots* et trouve dans la *Muette* un protagoniste heureux en Ismaël ; avec Duwast, un excellent ténor léger ; avec Roudil, baryton ; Dermont et Falchieri, basses ; Mmes Laffon, soprano ; Balbi, chanteuse légère et Stellani, contralto, un ensemble homogène qu'il serait difficile de constituer aujourd'hui, même au prix des plus grands sacrifices. En outre, le ténor Belcastel tient en double l'emploi de Michot.

" Mignon
" Hamlet
d'Ambroi
Thoma
(186

La première représentation de *Mignon* a lieu le 18 mai 1868 et nous connaissons enfin le premier des « faux chefs-d'œuvre » d'Ambroise Thomas ; « le pays où fleurit l'oranger et le cœur qui donne un rayon de soleil. »

En avril, Ginouvès, pianiste marseillais, réussit à faire passer un opéra-comique en un acte; *Wilfride*, dont Giraudet et Matabon ont écrit les paroles. On reprend, le 5 mai, *le Joseph* de Méhul, large compréhension biblique; et, le 14 du même mois, on donne la première de *Hamlet*, faible compréhension shakespearienne. Ambroise Thomas, en effet, eut le talent (?) de rapetisser Gœthe et Shakespeare. C'est de l'art pour « petites mains » et pour cerveaux moyens.

A la fin de l'Empire, la ville est gaie, remuante, et c'est devant une foule joyeuse que la musique militaire du 17e de ligne joue, le jeudi, aux Allées de Meilhan, des sélections sur *le Trouvère* et *Ernani*, des valses de Métra et les quadrilles d'*Orphée* et de la *Belle-Hélène*.

On assiste, le 22 mai, à une audition intime de plusieurs parties de l'*Ange déchu*, opéra inédit de Xavier Boisselot. Elle a lieu au Cercle Artistique et est dirigée par S. Reynaud. L'*Ange déchu* n'eut aucun succès; Xavier Boisselot n'avait plus rien à dire! Il y a en ce moment en France un temps d'arrêt pour la production musicale. Pendant que César Franck pensait à ses divines *Béatitudes*, Wagner, qui avait déjà composé *Rienzi*, *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Tristan et Ysolde* et les *Maîtres chanteurs*, écrivait alors le prologue de la tétralogie, l'*Or du Rhin*, et portait en lui l'immortel *Parsifal*.

La *Périchole*, d'Offenbach; le *Petit Faust*, d'Hervé; le *Canard à trois becs*, de Jonas, et *Fleur de Thé*, de Lecoq, sont les œuvres-types qui caractérisent le goût de l'époque et les pièces à succès que la direction Bellevaut met sur la scène du Gymnase.

A l'Alcazar, Debureau triomphe dans la pantomime. Il renouvelle et crée presque un genre d'où l'art n'est pas exclu et qui nous vaudra plus tard l'*Enfant Prodigue*, de Wormser. Pour l'instant, *Pierrot-Tartuffe*, d'Horace Bertin, avec la musique facile du chef d'orchestre Hugh-Cas, attire au Café-Concert du cours Belsunce de nombreux spectateurs.

Marseille. en 1870.

La politique agite Marseille. Les comices électoraux ont envoyé à la Chambre l'avocat Gambetta. La guerre de 1870 est déclaré. Matheron, Gavard, exaltés, grotesques ou fumistes, et d'autres, enthousiastes convaincus, pérorent au café Cardinal, leur fusil de garde national entre les jambes. L'Empire est arrivé à ses derniers jours. Sedan est le tragique épilogue du règne. On mutile les Aigles. Esquiros remplace le préfet Levert. Enfin, Garibaldi est reçu, en octobre, comme un sauveur. Le Grand-Théâtre n'a pas ouvert ses portes et l'opéra-comique s'est réfugié au théâtre du Gymnase dirigé par l'acteur Sicard.

Dans le Grand Cirque Impérial de la rue Paradis — appelé maintenant Cirque Vallette — les clowns clament encore leurs plaisanteries dissonnantes. Les chansons de *Badinguet* et du *Sire-de-fiche-ton-camp*, venues de l'Alcazar, courent la rue mêlées aux chants patriotiques. Sur l'estrade du cours Belsunce, des volontaires s'enrôlent, comme en 1793, pour défendre la Patrie en danger; et les Francs-Tireurs de la Mort paradent dans les rues principales, en des promenades tartarinesques. Sous un hiver triste et froid, avec un sentiment d'isolement et de honte, Marseille a perdu sa

gaieté. Paris est investi. Matheron commande une garde civique hirsute et, par des gestes menaçants, effraie les bourgeois. Gavard, cabotin ridicule, s'exhibe dans un costume de conventionnel. Si la situation n'était pas si tragique, on rirait volontiers. Cependant, la convulsion de la Commune, provoquée par la défaite et la trahison, a sa répercussion sanglante dans la journée du 4 avril. Puis un printemps tardif est revenu enfin. La nature, insouciante des affaires humaines, se pare de fleurs nouvelles. Au reste, la paix est signée. Thiers est nommé Président d'une République qui ne semble pas vouée à une longue destinée et qui, cependant, vit encore.

Les Concerts populaires de Momas.

La fermeture du Grand-Théâtre ayant immobilisé l'action de l'orchestre, Momas va faire une tentative louable. Il organise, aidé de Julien, basson-solo et professeur au Conservatoire, une Société de Concerts Populaires, à l'instar de celle qu'avait créée Pasdeloup à Paris. Au Cirque Vallette, transformé à la hâte en salle de concerts, est donnée, en 1871, une série d'auditions orchestrales qui eurent un certain retentissement. Cette société artistique reprenait, en la popularisant davantage, l'œuvre de vulgarisation de la musique symphonique commencée par l'Académie de Musique en 1717 et continuée, après une interruption de quelques années, par la Société des Concerts Thubaneau, vers 1806.

Les exécutions soignées de l'orchestre Momas furent très goûtées. A peine pourrait-on critiquer la composition des programmes où s'inscrivaient l'ouverture de *Poète et Paysan*, de Suppé, et le *Beau*

Danube bleu, de Strauss. C'était une concession que Momas faisait au public, pour l'amener à comprendre les beautés de la musique des grands maîtres. Cette erreur excusée, on doit savoir gré à Momas d'avoir, avec les ouvertures classiques de Weber, de Beethoven, de Berlioz, avec quelques symphonies de Beethoven et de Mozart, de petites pièces de Schubert et de Schumann, préparé la génération actuelle aux beautés de la musique symphonique.

Réouverture du Grand-Théâtre. (1872)

Le 1er janvier 1872, sous la direction Pilot, le Grand-Théâtre ouvrit ses portes fermées depuis plus d'un an. Le ténor Lefranc retrouva ses admirateurs d'autrefois, grossis de ceux du présent. Tout paraissait nouveau à cette époque. La France semblait sortir d'un long cauchemar et l'hiver était, justement à Marseille, idéalement doux. Cependant les passions politiques n'étaient pas éteintes. Le ténor Michot, qui venait d'être sifflé à l'Opéra de Paris pour avoir joué, sous la Commune, un rôle militant et prêté son concours à des fêtes organisées par les Fédérés, arrivait à Marseille après avoir été acclamé à Toulouse. Le 3 mars 1872, à la première apparition de Michot dans sa pièce de prédilection, la *Favorite*, une bordée de sifflets venant des fauteuils et des premières accueillit le ténor. Le parterre indigné eut vite raison de cette maladroite manifestation. Il y eut une bataille en règle ; la salle fut évacuée *manu militari*. Le ténor Michot, en pleine possession de ses moyens, n'en continua pas moins la série de ses représentations.

Le 18 septembre, l'orchestre Momas, qui ne com-

ptait plus sur l'ouverture de la saison théâtrale, donne au Cirque Vallette quelques soirées de musique symphonique. On y entend la *Symphonie pastorale*, l'*Ouverture d'Oberon*, la *Polonaise de Struensée*, de Meyerbeer, la *Marche funèbre*, de Chopin, la *Marche turque*, de Mozart, et une fantaisie sur l'*Africaine*, de Luigini; mais les concerts sont bientôt interrompus. Deux candidats, Pilot et Husson, se disputent la direction du Grand-Théâtre. Husson, grâce à une combinaison financière à laquelle il associe les artistes arrive bon premier et va ouvrir le Grand-Théâtre. Les musiciens seuls n'acceptent pas d'entrer dans cet arrangement. Alors, pour paralyser l'action de son rival, Pilot les engage collectivement en même temps qu'une troupe d'opéra et d'opéra-comique qu'il va faire entendre au Cirque Vallette transformé en théâtre. Le 4 octobre, on fait l'ouverture de la grande salle de la rue Paradis avec la *Dame Blanche*. Pilot a soin de mettre sur l'affiche que l'ouverture de cet opéra-comique sera exécuté par MM. les Musiciens de l'orchestre d'élite du Grand-Théâtre. En ce moment deux théâtres d'opéra tentent, à Marseille, la fortune, et cela, sans subvention.

La lutte entre les directeurs Pilot et Husson.

Le pauvre Momas, désemparé, n'ayant plus ses musiciens, conduit un orchestre engagé à la hâte et qui ne se sent pas les coudes. Momas arrive pourtant, après des efforts inouïs, sans bassons, à mettre l'*Africaine* debout. La direction Husson était sauvée. Cette reprise du grand opéra de Meyerbeer allait, en effet, avoir quelques fructueuses représentations.

Pendant ce temps, le directeur Pilot, après avoir

essayé de l'opérette avec les *Cent Vierges*, de Lecocq, puis du drame, avec Hadingue dans la *Closerie des Genets* et *Marceau ou les Enfants de la République*, met un grand personnel et beaucoup de luxe de décors au service de la féerie *la Chatte Blanche*. Cette pièce, dont les nombreux ballets étaient l'attraction principale, avait une interprétation remarquable. Le jeune fils du chanteur Audran y jouait un rôle de prince charmant et se faisait applaudir chaque soir dans la romance de « Jolis oiseaux, parlez-moi de Blanchette », composée par Edmond Audran, son frère.

La scission est faite entre Momas et l'ancien orchestre du Grand-Théâtre. On peut dire que ce fut une des causes qui hâtèrent la mort de ce courageux initiateur, de ce vaillant musicien qui cachait derrière une brusquerie coléreuse une nature affectueuse et juste. Le 19 avril 1872, le Grand-Théâtre donnait la première représentation de l'opéra *Pétrarque*. La musique en était de Dupart, médecin de marine, très convaincu compositeur. Par le succès que l'on fit à cet ouvrage, qui contenait à peine une sérénade et une romance dans la forme italienne, dite avec chaleur par le ténor Delabranche, Dupart crut à son étoile. *Pétrarque*, que l'on devait chanter à l'Opéra, n'atteignit jamais cette grande scène ; et le médecin de marine, qui avait pris sa retraite avant l'heure, finit sa vie dans de cruels déboires. Son opéra, très pauvre d'harmonie, sans nulle entente de la composition, ne fut jamais repris à Marseille.

L'époq brillant c Cercle Artistiqu

Le Cercle Artistique (Société des Amis des Arts) était alors dans sa période active et prospère.

Superbement installé dans le local de la rue Saint-Ferréol, aujourd'hui occupé par les magasins des « Armes de France », cette société avait comme salle de concert et d'exposition l'ancienne salle Boisselot, si bien disposée pour ces manifestations d'art, et qu'on n'a, du reste, pas encore remplacée. C'est là qu'avant la chute de Napoléon III, on avait entendu, pour la première fois, Rubinstein, dans une soirée inoubliable ; puis Planté, au jeu classique et pur ; le compositeur Poniatowsky, le chanteur Diaz de Soria et une foule d'artistes de passage. En 1872, sous la direction de Siffrein Reynaud, un orchestre, en partie composé de membres du cercle, était arrivé à une exécution très sortable des symphonies de Haydn, de Beethoven et de Mendelssohn, des ouvertures de Mozart et de Weber, de la Marche des pèlerins de *Harold en Italie*, de Berlioz, où M. Alexis Rostand pinçait quelques notes de harpe. La composition de cet orchestre était assez curieuse et rappelait celle des anciens concerts Thubaneau et de l'Académie de Musique du XVIIIe siècle. Nous trouvons dans cet orchestre, encadré par des artistes comme Millont, Grobet, Casella, Audibert et quelques instrumentistes à vent, des négociants, des industriels et des amateurs de diverses professions libérales. On remarquait, notamment, aux différents pupitres, MM. Benson, négociant ; Vincent, assureur ; Sube, fabricant de vermouth ; Bonnefoy, avoué ; Lachaume, courtier maritime ; Dethou, avocat ; Léon Roger, négociant ; Charles Vincens, assureur maritime ; Alfred Rostand, fabricant d'huile ; puis l'avocat Blanchard, le cour-

tier Cayol et M. Alexis Rostand, en ce moment directeur du Comptoir National d'Escompte de Paris, *blousant* des timballes.

Les artistes ordinaires du chant étaient des chanteurs amateurs fort remarquables comme Mme Rabaud de Maësen, MM. Jules de Lombardon, Albert et Henri Pascal, Leydet, etc. *Le Désert*, avec les chœurs Trotebas, fut repris sous la direction de Reynaud. Millont venait aussi sur cette scène présenter au public dilettante ses meilleurs élèves de la classe d'ensemble qu'il professait en ce moment au Conservatoire. Casella s'y faisait régulièrement applaudir, et avec sa *Carina* et sa *Chanson Napolitaine*, gagnait tous les cœurs. Sous la présidence de M. Jules-Charles Roux, le Cercle Artistique prospéra tant qu'il demeura dans son local de la rue Saint-Ferréol. Il fut écrasé, plus tard, par les dépenses énormes de son installation à la rue Montgrand et alla peu à peu en déclinant jusqu'à sa fin récente à la rue Grignan.

Les Concert[s] populaire[s] de[s] Allées de Meilha[n] (1872-187[…])

Après la scission accomplie entre Momas et son orchestre, un ancien premier alto du Grand-Théâtre, bon musicien, organiste à l'église Saint-Charles et plus tard professeur d'harmonie au Conservatoire, le Belge François de Mol fut placé par les musiciens à la tête de l'orchestre de la Société des Concerts populaires qui allait pendant les mois d'été tenter la fortune en plein air, sur un kiosque édifié aux frais de la Société et placé au quinconce des allées de Meilhan. Ce fut, les premières années, le rendez-vous des Marseillais et des Marseillaises qui n'avaient pas encore l'habitude de villégiaturer en Suisse ou dans les

villes d'eaux. Au reste, les concerts étaient vraiment populaires et la foule énorme qui y assistait, hors des barrières, emplissait toute les allées. L'orchestre était bien composé. Des solistes s'y faisaient entendre. Le 1er août 1872, le piston Cacan et le trombone Cival se couvrent de gloire dans une fantaisie sur *Ernani*. Le programme de ces concerts est fort fantaisiste. Les *Fraises au champagne* et autres valses de Jules Klein sont à la mode, ainsi que les polkas de Strauss. *Les Roses* et *la Vague* de Métra ont déjà vieilli ; mais les pots-pourris sur l'*Africaine*, sur les *Huguenots* et les opéras italiens sont encore en pleine vogue. L'art musical n'a pas commencé à Marseille son évolution moderne.

Les musiciens de la Société des Concerts populaires ne faisaient pas fortune. Les sommes qu'ils se partageaient au prorata étaient maigres ; mais ils s'amusaient énormément. Presque tous les soirs on jouait sur le kiosque des Allées le *Fremesberg*, musique imitative, simplement inepte. Grégoire, le bon timbalier, imitant l'orage, lançait des éclairs et faisait gronder le tonnerre; d'autres musiciens remuaient une longue caisse en bois remplie de pois chiches qui, en se renversant, produisait exactement la sensation de la pluie. Le public enchanté de cette perturbation atmosphérique si réussie à l'orchestre, applaudissait surtout quand le chœur des moines, chanté par les instrumentistes à archets complétait cette musique, de bazar venue d'outre Rhin.

La Fille de
'adame Angot "
ı Gymnase.
372).

L'acteur Beysson, qui dirigeait le Gymnase, avait repris l'opérette. La caricaturale Madame

Angot, qui eut son heure de célébrité, a une fille que Clairin, Chivot et Duru font revivre au théâtre. C'est une histoire assez amusante qui met en scène les turpitudes du Directoire, les mœurs du temps, et pour laquelle Lecocq a écrit une musique fraîche et pimpante. Très habilement interprêté, cet opéra-comique-opérette amena au Gymnase, à partir du 16 décembre 1872, une foule telle que la *Fille de Madame Angot* s'y joua plus de trois cents fois, Cet extraordinaire succès engageait l'avenir. Désormais, l'opérette, aux maillots roses, aux sous-entendus scabreux, s'introduisait insidieusement sous le titre d'opéra-comique dans les petits théâtres, — quelquefois même dans les grands, — qu'elle allait accaparer pendant plus de vingt ans.

CHAPITRE IX

I. LES MUSICOGRAPHES PROVENÇAUX DU XIXe SIÈCLE. — CASTIL-BLAZE, D'ORTIGUE, BLAZE DE BURY. — II. LES MUSICIENS PROVENÇAUX : AUGUSTE MOREL, FÉLICIEN DAVID, XAVIER BOISSELOT, FRANÇOIS BAZIN, ERNEST REYER, JULES COHEN, EDMOND AUDRAN.

Castil-Blaze (1763-1833)

Au commencement du XIXe siècle, la critique musicale proprement dite n'existait pas encore. Quelques littérateurs de talent, comme Geoffroy, écrivaient alors sur la musique des articles d'une rare incompétence. C'est à ce moment qu'apparut Castil-Blaze.

Blaze (dit Castil) était le fils de Henri-Sébastien Blaze, musicien amateur, né à Cavaillon en 1763 et mort dans cette ville en 1833. En même temps qu'il jouait un rôle politique sous la Terreur et sous le Directoire, Sébastien Blaze avait composé des messes, des sonates et des opéras. Dans ses voyages à Paris, le Provençal avait connu et était devenu l'ami de Méhul et de Gluck. Son fils, François-Henri-Joseph Castil-Blaze, commence ainsi son auto-biographie :

« Né le 1er décembre 1784 à Cavaillon, alors ville des papes, les Universités avaient fermé leurs

portes au moment où j'aurais pu commencer et suivre mes études littéraires. Comme le poison des Universités n'a point dénaturé, corrompu mon intelligence, abruti mes sens, ma virginité me resta (1). »

Castil-Blaze apprit tout jeune la musique avec son père; mais, malgré les dispositions de son élève, le père crut assurer davantage l'avenir de son fils en le destinant au barreau. Venu à Paris en 1799 pour y suivre les cours de l'École de Droit, Castil-Blaze, pressé par son instinct musical, entra au Conservatoire, où il apprit le solfège et l'harmonie avec Perne, sans pousser assez loin ses études dans l'art du contrepoint et de la composition. Ayant terminé son droit, et rappelé à Cavaillon, il y exerça la profession d'avocat. Sans doute il n'y réussit guère, car il était nommé peu de temps après sous-préfet, puis inspecteur de la librairie. Ces diverses fonctions ne l'empêchèrent pas de consacrer une grande partie de son temps à la musique. Il apprenait plusieurs instruments, composait des romances et traduisait, en les arrangeant pour la scène française, le *Don Juan* de Mozart et quelques autres opéras.

Cavaillon n'offrait pas un théâtre assez vaste aux projets d'avenir de Castil-Blaze qui, confiant en lui-même, prit bientôt, avec sa femme et ses enfants, la route de Paris pour aller y tenter la fortune et acquérir de la renommée. Castil-Blaze comptait d'ailleurs beaucoup sur la publication de son livre *L'Opéra en France*, qu'il fit paraître en

(1) Castil-Blaze. *Molière musicien*, tome II, page 321.

1820. On y trouvait déjà le bavardage, le parti pris et la vive imagination qui caractérisent son auteur ; mais on y découvrait aussi des appréciations nouvelles et les critiques judicieuses d'un homme du métier.

Le succès retentissant de *L'Opéra en France* amena Castil-Blaze jusqu'au rez-de-chaussée du *Journal des Débats*, où il écrivit pendant plus de dix ans des articles pleins d'une exubérance méridionale, compétents, sinon impartiaux.

En se faisant redouter, Castil-Blaze établissait sa réputation. Il publia en 1821 un *Dictionnaire de Musique moderne*. Après avoir été très dur pour J.-J. Rousseau, il n'hésita pas à lui emprunter sans vergogne près de 350 articles parus dans le *Dictionnaire de Musique* et dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Cette façon d'agir — malheureusement assez commune — a été pratiquée par Castil-Blaze, avec une désinvolture rare.

C'est en 1822 qu'eut lieu, au théâtre de l'Odéon spécialement affecté aux opéras allemands et italiens, toute une série de représentations dans lesquelles on entendit les traductions de Castil-Blaze sur *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée*, et le *Mariage secret*, ainsi que celles des opéras de Rossini. Le succès en fut très grand. Mais c'est le *Freyschütz*, de Weber, qui y obtint la plus grande vogue. Le caractère des rôles avait été changé ainsi que le lieu de l'action ; le titre même de l'opéra était apparu sur la scène française sous celui de *Robin des Bois*. Castil-Blaze, dénué de conscience, enlevait de ces partitions des airs et des actes tout entiers et reliait quelquefois l'action avec de la musique de son cru.

On a dit depuis que c'est grâce au hardi Cavaillonnais que le public français put connaître les chefs-d'œuvre qu'il aurait sans doute ignorés encore longtemps. Ce n'est pas, à notre avis, une raison suffisante. Défigurer certaines œuvres au point qu'on pourrait les prendre pour des parodies, traduire « avec une si stupéfiante infidélité » la pensée des maîtres et travestir aussi grossièrement les personnages de leurs ouvrages est un crime qui n'a pas d'excuse. N'aurait-il pas été préférable d'ignorer longtemps encore les Raphaël et les Rembrandt plutôt que de les voir apparaître pour la première fois avec des figures repeintes par un artiste habile, ou des bras dessinés dans des gestes faux par un arrangeur peu scrupuleux ?

Il est certain que Castil-Blaze avait le talent de pasticher admirablement Mozart, Weber et Rossini. Il arriva ainsi à donner le change aux musiciens eux-mêmes, en attribuant à Weber et en faisant applaudir par le grand public parisien un chœur de sa composition, intercalé dans la *Forêt de Sénart*. Cette méprise lui servit souvent à prouver l'ignorance et l'incompétence des musiciens de son temps et l'incompréhensible refus avec lequel on accueillit ses compositions ultérieures.

La preuve n'est nullement péremptoire, au fond. De nos jours encore, un bon harmoniste, s'inspirant du caractère de la mélodie, de la forme et de la facture d'un maître, pourrait écrire une pièce musicale facilement attribuable à ce compositeur. Pour nous qui considérons, à notre époque, l'originalité en art comme le plus beau des dons, une farce à la Castil-Blaze ne poserait pas grandement un musicien dans l'opinion.

Berlioz ne fut pas tendre pour ces procédés castil-blaziens ; et dans ses *Grotesques de la musique*, il cloua le véritable auteur du chœur de la *Forêt de Sénart*, comme « on cloue une chauve-souris aux portes du temple de l'art musical. »

On eut tort souvent de prendre au sérieux, disons même au tragique, ce spirituel Provençal qui poussait certainement la *galéjado* un peu loin. On aurait dû en rire simplement. A la vérité, la grande rancœur de la vie de ce curieux et remuant personnage — qui le rendit si souvent exagéré et injuste — fut de ne pas voir ses œuvres musicales remporter à Paris le succès qu'elles lui semblaient mériter. On ne connaîtra jamais la quantité de fiel qu'une pareille déception peut amener dans l'âme d'un musicien ; et quand ce musicien tient une plume bien aiguisée, quand il est documenté, verveux, intelligent et casse-cou, il n'est pas étonnant que des rivaux aient à en souffrir, L'Ecole française de musique, aussi bien l'ancienne que la nouvelle, ne trouva jamais grâce devant la critique de Castil-Blaze, compositeur du *Belzébuth ou les jeux du roi René*, mélodrame en quatre actes ; du *Pigeon vole* ou *Flûte et Poignard*, opéra-comique ou mélodrame à volonté en un acte, représenté sur le théâtre d'Avignon en 1842 et très mal accueilli au Théâtre Italien en 1843 ; enfin, de l'opéra-bouffon en 3 actes, *Choriste et Liquoriste*, heureusement non représenté.

Après cela, nous ne croyons pas devoir parler des nombreux pastiches de Castil-Blaze, comme les *Folies amoureuses*, la *Fausse Agnès*, dans lesquels, parmi des morceaux dérobés à Mozart, à

Weber et à Rossini, le critique musical avait su intercaler quelques airs de sa composition.

Le littérateur est plus curieux et davantage intéressant. Esprit original, paradoxal, disert, il remue souvent en quelques lignes un monde d'idées ; et, à côté de réflexions justes, juxtapose d'énormes absurdités. Si bien qu'on ne sait jamais si on doit rire de ses colères ou pleurer de ses facéties. Entre autres livres écrits par Castil-Blaze, puisés, en partie, dans des recueils inédits de Beffara sur l'*Académie de Musique* et les *Théâtres lyriques de Paris*, il faut lire son *Molière musicien* où on le retrouve assez personnel et tout entier (1). Voici un spécimen de sa virulente prose :

« C'est avec un diplôme d'ânerie, portant la date de Rome, délivré, signé, scellé par son maître Casali, que Grétry s'est présenté chez nous pour y triompher devant un auditoire sans expérience, pour y recevoir pendant cinquante-deux ans ! les dithyrambiques hommages d'un tas de butors ayant La Harpe, Marmontel, Geoffroy pour chefs de file. Ce concert de stupides louanges, ce scandale national jetait encore des flots de ridicule sur les Français, lorsque le chroniqueur du *Journal des Débats*, XXX, le 7 décembre 1820, fit entendre pour la première fois en France la voix de la raison ; et tout en rendant justice au génie heureux de Grétry, vengea les musiciens français des affronts journaliers dont ils étaient accablés par des

(1) Castil-Blaze. *Molière musicien. Notice sur les œuvres de cet illustre Maître et sur les drames de Corneille, Racine, etc., etc. Considérations sur l'harmonie de la langue française*, 2 vol. in-8°. Paris, Castil-Blaze, rue Buffault, 9. 1852.

littérateurs ineptes et présomptueux comme le roi Midas, créa la véritable critique musicale et fit arriver sur le front de bandière la France, alors en arrière d'un demi-siècle (1). »

Le chroniqueur du *Journal des Débats*, qui signait XXX, était Castil-Blaze. Ces quelques lignes, d'une modestie absente, sont encore très inexactes, car quand Castil-Blaze, qui n'a jamais été tendre pour les musiciens français, prétend « faire arriver la France sur le front de bandière », c'est sans doute qu'il veut nous parler de ses traductions des opéras de Rossini et de son amour intéressé pour la musique de Mozart et de Weber, si aimablement dénaturée par lui.

Écoutons-le nous dire, en parlant des œuvres qui ne sont plus au répertoire :

« Le vase de cristal du poète dramatique tombe à terre et se brise si complètement que tout est détruit. Le vase du musicien est d'une autre matière. C'est un pâté. Vous pouvez le fracasser, mais les truffes resteront, s'il y en a. Croyez que d'autres cuisiniers auront le nez fin, l'œil subtil, la patte leste pour les saisir à la volée (2). »

« Les musiciens se font des milliers d'emprunts », ajoute-t-il ingénument. Castil-Blaze, musicien. critique Voltaire, Bossuet, Corneille, La Fontaine, Lesage, Racine, Beaumarchais, Buffon, Paul-Louis Courier, sur l'incorrection de leur style et se montre ainsi sans pitié pour nos plus grandes gloires littéraires, Molière excepté. Le Diction-

(1) CASTIL-BLAZE. *Molière musicien*, tome II, page 308.
(2) CASTIL-BLAZE. *Molière musicien*, tome I, 187.

naire de l'Académie passe un mauvais moment à propos de la définition du mot *Arpège*. Et dire que si Paris avait applaudi *Belzébuth* ou encore *Flûte et Poignard*, Castil-Blaze eût peut-être trouvé que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes !

En attendant, par ses histoires, ses anecdotes d'un goût douteux sur les femmes de théâtre, ses calembours, ses jeux de mots, il cherche à nous prouver que rien n'est bon en France et que les Français ne comprennent rien à l'art musical.

On pardonne beaucoup à Castil-Blaze quand on envisage l'effort considérable de sa vie laborieuse. Il fut l'éditeur de ses propres ouvrages musicaux et littéraires, ainsi que de toutes les partitions qu'il avait dérangées. Il présida seul aux durs travaux de gravure, d'impression et de correction des épreuves de ses diverses œuvres et n'eut jamais de secrétaire pour l'aider dans ses multiples besognes. Quand il ne fit pas de la polémique ou n'écrivit pas de la musique, Castil-Blaze fut entre temps un poète provençal à la riche imagination, digne, pour cette raison, d'être appelé un « grand ancêtre » par Frédéric Mistral. C'est en se jouant, pourrait-on dire, que Castil-Blaze composa quelques petites pièces de poésie provençale, musiquées par lui assez agréablement, et que les félibres ont religieusement réunies sous le joli titre, *Un liame de Rasin*.

La mort surprit Castil-Blaze la plume à la main, le 11 décembre 1857, à Paris, où, après des revers de fortune, il était venu s'installer, pauvre grillon de Provence, dans une chambre étroite et sans air.

« Quels que soient les progrès que puisse faire en France l'art d'écrire sur la musique dans les journaux, dit Fétis, on n'oubliera pas que c'est Castil-Blaze qui, le premier, l'a naturalisé dans ce pays ». Laissons au moins à notre Provençal cet hommage rendu à ses travaux par le musicographe belge.

Bien que n'ayant pas trait à l'art musical, nous ne saurions passer sous silence le livre écrit par Elzéard Blaze, frère de Castil-Blaze, né aussi à Cavaillon et portant le titre de *La vie militaire sous le Premier Empire*. Soldat de Napoléon et retraité au grade de capitaine, Elzéard Blaze a résumé ses souvenirs personnels dans un livre remarquable, très vécu, sans prétention, qui réduit à de justes proportions la légende napoléonienne, et montre avec une vérité simple le côté un peu factice de la gloire telle qu'on la concevait autrefois.

D'Ortigue, Joseph (1802-1866)

C'est encore à Cavaillon que Joseph d'Ortigue voyait le jour, le 22 mai 1802. Ainsi que toute la famille des Blaze, d'Ortigue est une illustration de cette petite ville du Comtat Venaissin, qui donna à la France les plus intéressants musicographes de la première moitié du XIXe siècle.

D'Ortigue, bien qu'ayant montré très jeune des dispositions musicales, fut destiné au barreau. Venu à Paris pour y étudier le droit, il ne tarda pas à se mêler au mouvement littéraire et artistique, et il se mit à écrire dans des journaux politiques d'opinions opposées, notamment au *Temps* au *National*, etc., etc., des articles sur la musique qui le firent bientôt connaître et apprécier. Critique

sincère et passionné de justice, d'Ortigue publia son premier livre : *De la Guerre des dilettanti ou de la Révolution opérée par M. Rossini.* Il réunit ensuite ses divers articles parus depuis quelques années sous le titre : *Le Balcon de l'Opéra* (1833) ; et, en 1840, écrivit un nouvel ouvrage qui était la conséquence de ses premiers écrits : *Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical francais.* D'Ortigue, qui était l'ami de Berlioz, défendait courageusement la musique de l'auteur de la *Symphonie fantastique* et partant, la musique de l'Ecole française.

En 1841, après avoir écrit son *Abécédaire du plain-chant*, d'Ortigue se cantonna dans l'étude approfondie de l'art musical religieux. Il se lia alors avec Niedermeyer, qui, continuant l'Ecole Choron, fondait la célèbre institution Niedermeyer. Dans cette nouvelle voie, d'Ortigue écrivit en 1853 : *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne.* L'année suivante apparut, en collaboration avec Nisard, un *Dictionnaire liturgique, historique, théologique de plain chant et de musique religieuse*, ouvrage important et justement estimé.

Enfin, un *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* parut en 1856, en collaboration avec Niedermeyer. D'Ortigue fonda aussi le journal *la Maîtrise*, qu'il rédigea seul de 1858 à 1860.

Son dernier livre, *la Musique à l'église*, édité en 1861, contient une série d'articles écrits dans différents journaux et revues et datant des vingt-cinq dernières années de sa carrière. Le critique s'y révèle avec une belle foi catholique et artistique.

C'est d'abord un historique sur les Maîtrises, sur leur fonctionnement, sur leur importance et les résultats heureux que ces institutions ont donnés durant douze siècles au point de vue musical. Il établit ensuite le caractère de la musique sacrée et regrette, la considérant comme une hérésie, l'intrusion de la musique profane dans les rites religieux. Il défend, avec beaucoup de conviction et d'art, la beauté du chant grégorien et du plain-chant, malheureusement dénaturé par les chantres modernes. « Comment, s'écrie-t-il, les prêtres catholiques, qui ont dans le chant grégorien la plus belle mélodie religieuse qui existe sur la terre admettent-ils dans leurs églises les pauvretés de notre musique moderne. » Il cite à l'appui de son dire J.-J. Rousseau qui a écrit dans son *Dictionnaire de musique* au mot *Motet* : « Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût pour préférer, dans les églises, la musique au plain-chant. » D'Ortigue s'appuie encore sur l'opinion de l'auteur de la brochure saint-simonienne : *Du passé et de l'avenir des Beaux-Arts.* « Le chant grégorien est ce chant simple, grave, expressif, si bien assorti à la majesté sévère des paroles sacrées qu'il en semble même aujourd'hui la déclamation nécessaire ou l'inséparable accompagnement. » Lamennais n'avait-il pas dit de ces chants de l'église : « Ces mélodies sans rythme et sans mesure rigoureusement déterminés semblables au cri pathétique, profond qui s'échappe des entrailles, saisissent, remuent, pénètrent avec la puissance irrésistible de la nature même (1). »

(1) F. Lamennais. *Esquisse d'une philosophie*, t. iii, p. 333.

A l'encontre de son compatriote Castil-Blaze, qui introduisit dans le *Gloria* d'une messe et pour lui donner une gaieté de bon aloi la strette du quintette de la *Cenerentola* de Rossini, d'Ortigue eut à un haut degré le sentiment de l'intégrité et du caractère des œuvres musicales. Critique scrupuleux et digne, il avait à son service une langue correcte et imagée; et son amour de la terre natale lui permit d'écrire sur le *Noël provençal* quelques belles pages. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1843, d'Ortigue mourut à Paris le 26 novembre 1866. Il peut être considéré comme un des plus sérieux et des plus sincères musicographes de son temps.

Blaze de Bury.
(1813-1888)

« Toute la rive droite de la Durance est essentiellement musicale » s'écrie Achard ; on pourrait ajouter : et essentiellement musicographe. En effet, après Castil-Blaze et d'Ortigue, voici encore Blaze de Bury, fils de Castil-Blaze, devenu baron de Bury, à la suite de son passage dans la carrière diplomatique. Blaze de Bury se révéla écrivain musical, lorsqu'à la mort de Scudo, il remplaça celui-ci comme critique à la *Revue des Deux Mondes*, de 1834 à 1851 et de 1854 à 1863. Henri Blaze de Bury, né à Avignon le 19 mai 1813, « n'est point un musicien comme son père, mais ainsi que l'auteur de *Belzébuth*, il s'est posé en détracteur de l'Ecole française (1). »

Très érudit et ayant des dons variés, Blaze de Bury, après avoir débuté en 1834 par une comédie, écrivit un volume de vers, en 1842. Sa connais-

(1) G. Chouquet. *Histoire de la Musique dramatique en France.*

sance de la langue allemande lui permit de traduire d'une façon très remarquable le *Faust* de Gœthe. « Il dut à la fréquentation habituelle de l'art allemand des nuances de fantaisie poétique et de dilettantisme rêveur dont la fusion avec ses qualités propres lui compose une physionomie particulière (1). »

Contrairement à son père, qui avait inauguré la critique musicale étayée par une certaine connaissance technique, Blaze de Bury introduisit de nouveau la littérature dans ses articles sur la musique et les musiciens. Il écrivit, en effet, sur Mozart, sur Beethoven et sur Weber des phrases poétiques dans ce goût : « Ce fut lui que la mort ensevelit dans les blanches nappes du clair de lune, lui qu'elle coucha sous l'herbe humide trempée des larmes d'*Ariel* et de *Titania* ».

Par ses *Musiciens contemporains*, paru en 1856, Blaze de Bury commença la série de ses livres sur l'art musical. Il publia ensuite *Rossini et son temps* (1862) ; *Meyerbeer et son temps* (1863), ouvrage qui n'est qu'un continuel dithyrambe sur le génie de Meyerbeer, sur ses œuvres et sur ses interprètes. Pourtant Blaze de Bury eut le courage de rendre justice à Wagner, qu'il avait jusque-là combattu avec beaucoup d'âpreté, dans les *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir* (1880). On publia encore de ce musicographe, mort à Paris le 15 mars 1888, une œuvre posthume sous le titre de *Gœthe et Beethoven* (1892). Le Provençal avait

(1) *Dictionnaire des Ecrivains et des Littératures.*

parfaitement compris le génie allemand dans sa manifestation philosophique et musicale.

Les musiciens provençaux au XIXe siècle.

Léopold Aimon. (1799-1866)

Sous le Consulat et sous l'Empire, le tout jeune musicien qui dirigeait l'orchestre du Grand-Théâtre de Marseille se nommait Léopold Aimon. Né à Lisle-sur-Sorgue, il avait appris la musique avec son père, remarquable violoncelliste, et, après avoir quitté son pays natal, il était venu se fixer à Marseille où, après quelques années d'interruption, le mouvement musical devait reprendre bientôt.

Aimon, qui n'avait pas poussé très loin ses rudiments d'harmonie, crut pouvoir compléter suffisamment son éducation musicale en analysant avec soin les partitions des meilleurs compositeurs qui étaient alors au répertoire ; sans penser que ce travail ne lui apprenait pas une correcte écriture. C'est de cet apprentissage incomplet de la science harmonique qu'Aimon se ressentira durant toute sa carrière. Sa verve musicale n'était pas cependant sans une certaine originalité, puisque nous trouvons son opéra-comique *La Fée Urgèle* obtenir à Paris, où il avait été joué en 1821, un très grand succès. Aimon avait, à cette époque, quitté son poste de chef d'orchestre à Marseille, ses malles remplies de vingt-quatre quatuors et de deux quintettes pour instruments à archet, écrits avec une inconsciente juvénilité et qui furent cependant gravés en partie chez l'éditeur Janet.

Successivement chef d'orchestre du *Gymnase Dramatique* et du *Théâtre Français*, pendant plusieurs années, Aimon composa pour ces théâ-

tres de jolis airs de vaudevilles devenus populaires et dont « celui de *Michel et Christine* a eu, à juste titre, une vogue peu commune ». Le talent d'Aimon ne devait pas, malgré tous ses efforts, s'affirmer plus haut. Il écrivit néanmoins, pour l'Académie de musique, trois opéras, dont l'un en cinq actes, *Velléda*, et deux opéras-comiques, ouvrages qui ne furent jamais représentés. On pourra retrouver, dans l'article que Fétis consacre à Léopold Aimon, la liste très détaillée des productions de cet artiste. On pourra y lire encore qu'Aimon mourut à Paris, en 1866, à l'âge respectable de 89 ans ; « après s'être livré depuis longtemps sans réserve à l'enseignement, et après avoir perdu toutes les illusions de gloire qui avaient charmé sa jeunesse (1). »

Court de Fontmichel. (1799-18..)

Un musicien provençal, Court de Fontmichel, donna un opéra en 4 actes, *il Gitano* (le Bohémien), qui fut représenté au Grand-Théâtre de Marseille en avril 1835. Ce musicien n'était pas de ceux qui s'essayèrent trop souvent depuis sur les scènes de province, avec des opéras-comiques ou même avec des opéras mirobolants. Il était mieux armé que certains pianistes ayant à peine achevé leur traité d'harmonie et à qui certaines facilités musicales permirent quelquefois de donner le change au public pour un instant. Court de Fontmichel avait obtenu très jeune, en 1822, un second prix de Rome.

Né à Grasse, sur la frontière provençale, en 1799, de Fontmichel trouva dans la patrie de Fragonard, où de tous temps existèrent de petits centres musi-

(1) *Biographie Universelle des Musiciens.*

caux très fervents, l'occasion de développer son instinct musical. Les parents de de Fontmichel étaient riches et ne contrarièrent nullement la vocation de leur fils, qu'ils laissèrent aller à Paris. Il y devint l'élève de Chelard, musicien curieux, compositeur peu connu en France, dont une partie de la vie se passa en Allemagne.

Après s'être essayé dans la composition avec quelques romances, le musicien grassois arriva à Marseille, en 1835, avec sa *Gitano*. Les circonstances fâcheuses qu'entraînait l'épidémie cholérique, qui éclatait quelques jours après, n'empêchèrent point le succès de cet opéra. De Fontmichel, plein d'espoir, repartit pour Paris, où il fit jouer l'année suivante un opéra-comique en 3 actes, *le Chevalier de Canole*. Les paroles étaient de Sophie Gay. « L'auteur de la musique, M. Court de Fontmichel, élève de Chelard et lauréat de l'Institut, avait de la fortune. Quoiqu'il eût fait représenter l'année précédente à Marseille un opéra intitulé *Il Gitano*, il ne parvint à faire accepter son ouvrage au directeur de l'Opéra-Comique qu'au prix de sacrifices d'argent assez considérables, qui eurent sans doute le double inconvénient de le faire accueillir froidement par le public et de le dégoûter lui-même d'une carrière dans laquelle il aurait pu réussir avec plus de persévérance. La musique du *Chevalier de Canole* est écrite avec facilité, mais trahit souvent l'imitation des procédés de l'école italienne (1) ». En effet, Court de Fontmichel fut aussi une des nombreuses victimes

(1) Clément et Larousse. *Dictionnaire lyrique.*

du genre rossinien. Après son insuccès, il vint habiter Marseille pendant quelques années, puis retourna se fixer à Grasse, où il acheva sa vie dans des entreprises de travaux agricoles.

Auguste Morel. (1809-1881)

Nous sommes un peu embarrassé pour écrire la biographie de notre éminent prédécesseur Auguste Morel, dont le nom est resté, pour beaucoup de Marseillais, synonyme de génie musical classique. Notre conscience nous fait pourtant un devoir de continuer à formuler une opinion impartiale — dût-on nous accuser de sévérité — sur les œuvres d'un homme pour lequel nous conservons néanmoins un souvenir respectueux.

Auguste Morel, né à Marseille le 26 novembre 1809, apprit tout jeune la musique comme art d'agrément ; en même temps qu'il faisait de sérieuses études au lycée de notre ville. Ses parents le destinaient à la carrière commerciale ; mais la musique seule attirait Morel ; et travaillant l'harmonie avec Barsotti, le violon avec Pascal, il fut bientôt capable de tenir sa partie dans les quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Cette musique exalta son imagination. Il avait déjà, par intuition musicale, la compréhension de certaines règles d'harmonie qu'on ne lui avait pas apprises et qu'il étudia plus tard dans le traité de Reicha. Morel est un autodidacte, mais un autodidacte qui ne poussa pas assez loin la science du contrepoint et de la fugue. Et lors même qu'il eut poussé plus loin ses études, n'était-il pas de son époque lui aussi et ne devait-il pas subir, ainsi que tant de musiciens français, l'envoûtement rossinien ?

Morel, qui faisait un très mauvais commerçant, réussit à obtenir de ses parents le consentement de son départ pour Paris, en même temps que le secours d'une modique pension. Il avait déjà écrit son premier quatuor à cordes et divers morceaux pour voix et pour instruments.

En 1836, Morel arriva donc à Paris pour continuer ses études au Conservatoire, où il ne put entrer, ayant dépassé la limite d'âge fixée alors à 25 ans. MM. Auguste Vincens (1) et Alexis Rostand (2) nous disent que, présentés par Berlioz à Halévy et à Berton, ces compositeurs, après avoir vu un travail de fugue et de contrepoint apporté par Morel, lui déclarèrent que puisqu'il écrivait ainsi, il n'avait plus rien à apprendre.

Si cette réponse n'est pas celle de l'admiration exagérée et ironique que des musiciens arrivés ont si souvent prodiguée à des hommes du monde leur apportant une romance, elle prouve que la compréhension de la science musicale n'était pas très élevée chez les auteurs d'*Aline* et de la *Juive*. Les prix de Rome, qui sortirent du Conservatoire pendant plus de cinquante ans, en sont, à part quelques exceptions, une preuve encore plus éclatante.

Fort de ces bonnes paroles, Morel se livra tout entier à son goût de la composition. La pension qu'il recevait de ses parents ne suffisant pas à ses besoins, ses amis et compatriotes lui facilitèrent

(1) Charles VINCENS. *Auguste Morel, sa vie, ses œuvres. Discours de réception à l'Académie de Marseille.*

(2) Alexis ROSTAND. *Supplément de la Biographie des musiciens, Auguste Morel,* t. II, page 238.

l'entrée au *Vert-Vert*, journal artistique qui était presque entièrement rédigé par les Marseillais Léon Gozlan, Barthélemy, Joseph Autran et Guinot, groupés autour de Méry. Morel réussit à se faire remarquer comme critique musical. On lui confia bientôt cette rubrique au *Journal de Paris*, au *Monde Musical* et à la *Revue et Gazette des Théâtres*. Le critique devenait chef d'orchestre à l'occasion et publiait environ soixante mélodies comme on les aimait en ce temps-là et dont quelques-unes, comme le *Retour*, *Rappelle-toi !* le *Fils du Corse*, la *Plainte du Pâtre*, etc., etc., devinrent populaires. Ces mélodies étaient, à la vérité, supérieures à celles insipides qui se chantaient alors.

Morel s'essaya dans la musique instrumentale en composant une suite d'orchestre destinée à accompagner la *Fille d'Eschyle*, drame antique de Joseph Autran, joué avec succès à l'Odéon en 1848. La Porte Saint-Martin, à son tour, représente l'*Étoile du Marin*, ballet en trois actes (1850). C'est vers la fin de cette année que, par suite de considérations de famille, bien qu'ayant à Paris une certaine notoriété et des amitiés réelles avec tous les artistes en renom, au premier rang desquels il faut placer Berlioz, Morel vint se fixer à Marseille. Deux ans après, il remplaçait Barsotti à la direction de l'École de musique.

En dehors des soins intelligents qu'il apportait à l'administration artistique du Conservatoire, le nouveau directeur se livra tout entier à la composition. Il écrivit de nombreux morceaux d'orchestre, des ouvertures, des chœurs, trois cantates,

des mélodies, plusieurs pièces de musique religieuse et deux symphonies. Il eut, malgré tout, une prédilection marquée pour la musique de chambre et composa trois nouveaux quatuors à corde et un trio en *fa* dièze mineur, qui est une de ses meilleures inspirations. Et comme rien ne pose, paraît-il, un musicien que la composition d'un opéra, Morel fit représenter, en 1860, au Grand-Théâtre, le *Jugement de Dieu*, opéra en 4 actes, dont nous avons parlé.

Par deux fois, Auguste Morel fut couronné par l'Institut, qui lui accorda le prix Chartier en récompense de son œuvre de musique de chambre. Aujourd'hui qu'ont survécu dans ce genre classique les seules œuvres de quelques grands maîtres, les compositions des Onslow, des Dancla, des Blanc et d'une quantité innombrable de musiciens, sont complètement oubliées. Celles de Morel ont subi malheureusement les atteintes du temps et sont, comme tant d'autres, démodées et fanées.

Si, ainsi que nous l'avons dit, il y eut quelque exagération dans l'admiration excessive que les amis de Morel professèrent pour ses œuvres, il faut reconnaître qu'il fut un mélodiste fécond et expressif, un artiste doué. Les hommes de génie et les précurseurs sont rares. Morel était encore écrivain élégant, bien que critique laudatif. Il nous paraît, en effet, assez difficile, d'admirer et d'analyser avec le même enthousiasme débordant les partitions des *Mousquetaires de la Reine* et de la *Damnation de Faust*.

Après le quasi renvoi, si injuste et si malencontreux, de sa fonction de directeur du Conserva-

toire, Morel retourna à Paris et revint à la critique ; mais, malgré le cercle d'amis qui l'entouraient de leurs soins, il ne put jamais oublier Marseille, ni les souvenirs glorieux des années passées dans cette ville. Il mourut à Paris en 1881.

Nous ne pourrions mieux terminer cette biographie qu'en y ajoutant ces quelques lignes de M. Charles Vincens — auxquelles nous souscrivons volontiers — et qui peignent bien les qualités morales de l'homme modeste, érudit et distingué qu'était Morel :

« A la dignité de sa vie, Auguste Morel ajoutait le charme exquis d'une nature d'élite, dont la bonté et la délicatesse étaient les traits caractéristiques. Dévoué à ses amis, ingénieux à leur rendre service ou à leur être agréable, toujours confus des égards qu'on avait pour lui ; plein de reconnaissance pour la sympathie qu'il inspirait comme pour l'affection qu'on ne pouvait s'empêcher de lui témoigner dès qu'on le connaissait, il a été un modèle de dévouement et d'abnégation pour les siens, de relations sûres pour ses amis, et nous l'avons vu n'opposer aux coups du sort que la douceur, la patience et une résignation incomparable (1). »

Félicien David (1810-1876)

Nous réservant de faire paraître plus tard une étude complète sur Félicien David, nous ne donnerons ici qu'un aperçu biographique de la vie accidentée et du talent très particulier de ce musicien.

(1) Charles VINCENS. Loc. citée.

Né à Cadenet le 13 avril 1810, sur les bords de cette Durance turbulente qui s'étale et se pacifie-là, avant de se joindre au Rhône, Félicien David montra des dispositions précoces pour la musique. Son père, qu'il devait perdre bientôt, lui inculqua les premiers principes ; et c'est à la psallette de Saint-Sauveur qu'on le mit, orphelin à 5 ans, pour continuer ses études musicales. Doué d'une voix juste et jolie, le petit Félicien fut bientôt remarqué par les professeurs de la maîtrise. Il dut à leur protection la faveur de continuer ses Humanités chez les Jésuites d'Aix. Déjà Félicien David travaillait l'orgue et le violon, et, après avoir dévoré toutes les partitions qui lui passaient par les mains, s'essayait à la composition avec de petites pièces mélodiques ou religieuses. Ses études achevées, le musicien, qui n'avait nulle vocation pour la prêtrise, accepta, pour gagner sa vie, la place de second chef d'orchestre au théâtre d'Aix. Il n'y resta pas longtemps. On le rendit responsable d'un désarroi survenu dans une représentation. Sa timidité, l'écœurement que lui avait donné la prétention folle de certains acteurs le poussèrent à s'enfuir loin du bruit des coulisses. Il obtint presque aussitôt la place de maître de chapelle de Saint-Sauveur. C'est vers 1828 qu'il composa des motets et des romances qui plurent aux chanoines et aux amateurs. Quelques amis ayant deviné un musicien doué, appelé à un bel avenir, décidèrent son oncle à lui octroyer une petite pension qui lui permit d'aller continuer ses études d'harmonie à Paris.

Le musicien provençal y arriva à l'âge de

20 ans, en 1830, après les journées de Juillet. Sur l'assentiment de Cherubini, il entra au Conservatoire où il eut pour maître Fétis et François Benoit, en même temps qu'il travaillait avec Reber. Il quitta cette école après dix-huit mois d'études seulement et avec des connaissances musicales incomplètes. Depuis longtemps l'oncle de Provence n'envoyait plus les 50 francs par mois, et Félicien David vivait très pauvrement du produit de quelques leçons de piano. C'est à cette époque que, dans l'enthousiasme de la jeunesse, il fut entraîné par sa nature ardente et généreuse dans la doctrine des disciples de Saint-Simon. Il embrassa avec une réelle conviction les idées de Bazard et du Père Enfantin, qu'il vénéra toute sa vie. Félicien David composa des chœurs qui accompagnaient la liturgie saint-simonienne : car c'était bien une religion nouvelle que le Père Enfantin voulait créer en plein dix-neuvième siècle, pourtant romantique et positiviste.

Quand la maison de Ménilmontant fut fermée, Félicien David accompagna Barrault et quelques autres frères jusqu'en Orient, où ils allaient chercher la *Mère*, complément nécessaire à l'organisation de la Société nouvelle, telle que la concevait Enfantin. Commencée par de magnifiques théories sur les idées de Saint Simon, la doctrine n'avait pas tardé à se ridiculiser par des pratiques puériles et des conceptions un peu folles. Nous avons vu cette troupe arriver à Marseille, après avoir traversé la France, sous les huées et la menace des coups, impassible avec sa foi apostolique, suivie d'un piano qui servait à Félicien David pour

accompagner des chœurs et pour préluder religieusement. Le musicien rentra en France, trois ans après, échappant heureusement à toutes sortes d'aventures et fuyant en dernier lieu une épidémie de peste qui couchait sur la terre d'Egypte quelques condisciples saint-simoniens.

Revenu à Paris avec le peu d'argent qui lui était échu d'une succession, Félicien David se retira pendant quelques années dans une petite maison d'Igny, aux environs de Sceaux, où il se mit à composer de la musique de chambre et des symphonies. C'est écrivant des quatuors que nous le retrouverons les derniers mois de sa vie.

En 1838, on exécuta à Valentino, sans grand succès d'ailleurs, une symphonie en *fa* ; et, l'année suivante, Musard jouait un nonetto de Félicien David. Réussissant peu dans cette voie, le musicien provençal, hanté par ses souvenirs d'Orient, chercha à rendre les impressions profondes et colorées que lui avaient laissées Jérusalem et les bords du Nil. Sur des vers du saint-simonien Colin, il composa dans le genre descriptif *Le Désert*. Le musicien avait trouvé sa voie. Exécutée le 8 novembre 1844 au Conservatoire, l'ode symphonie de Félicien David eut un succès spontané véritablement triomphal. Ce fut l'évènement artistique dont, pendant quelques jours, tout Paris s'entretint. Berlioz et toute la critique crièrent au chef-d'œuvre et le musicien obscur, enfermé depuis dix ans dans sa maisonnette d'Igny, fut considéré comme un grand maître. Félicien David ne devait jamais s'élever plus haut. « La mélodie *ô nuit, ô douce nuit,* une des inspirations les plus

exquises de notre musique nationale », dit M. Ch. Bordes, résumait presque la totale compréhension artistique du musicien.

Touchant au point extrême de la sensibilité, au moment mystérieux où seul le langage des sons peut traduire les sensations ineffables, l'inspiration musicale de David rappela avec morbidesse toute la poésie des visions colorées et des souffles odorants de la terre africaine.

A l'aspect du désert, l'infini se révèle.

Le son soutenu par le quatuor à l'unisson, sous cette phrase par laquelle commence la partition, « en se prolongeant sans fin, sans harmonie, sans nuances, fait naître immédiatement dans l'esprit de l'auditeur, dit Berlioz, l'idée du désert et procure heureusement l'impression de l'immensité (1). » Ce même procédé, répété dans l'ode-symphonie de *Christophe Colomb*, que David donna au Conservatoire en 1847, ne fut qu'une superfétation sans portée de l'effet produit à l'audition du *Désert*. Entre temps, David avait voyagé en Allemagne avec son ode-symphonie et son ami Berlioz. Il en rapporta l'oratorio de *Moïse au Sinaï*, qu'il n'eut pas la puissance de traduire musicalement (1846). L'*Eden*, mystère en deux parties, œuvre très faible, ne réussit pas mieux à l'Opéra, en 1848.

Félicien David se retourna alors vers l'opéra-comique et, sacrifiant au genre rossinien et bâtard dont la France raffolait, il donna la *Perle du Brésil* au Théâtre Lyrique, en 1851. Le succès relatif de cet ouvrage décida le compositeur à abandonner

(1) *Journal des Débats*, 15 décembre 1844.

le genre de musique pittoresque et sensoriale à laquelle son tempérament le prédisposait et qui ne fut plus désormais rappelé dans son œuvre que de loin en loin. Le 12 mai 1862, l'Académie de Musique représenta l'opéra *Herculanum* où à peine quelques très belles pages à la manière exaltée et attendrie étaient dignes de Félicien David. Mais le grand succès que remporta *Lalla-Rouck* à l'Opéra-Comique put faire croire encore au musicien provençal qu'il était né avec le sentiment de la musique dramatique. C'était une erreur. Cet ouvrage, qui doit en partie son succès au livret et qui, à part deux ou trois romances et un duo, pourrait être aussi bien signé par un des compositeurs à succès du temps, ne peut musicalement être comparé au *Désert* ni le faire oublier. La dernière œuvre lyrique de Félicien David, *Le Saphir*, passa presque inaperçue. Déçu, le compositeur retira quelque temps après de l'Opéra la *Captive*, œuvre inégale déjà en répétitions, et alla vivre dans une paisible et charmante retraite qu'il s'était choisie depuis longtemps à Saint-Germain-en-Laye, en face de la ligne onduleuse des coteaux boisés de Marly. Il put, dans un délicieux jardin en espalier, satisfaire sa grande passion de rosiériste et greffer avec art les plus belles roses connues. La musique et les roses avaient été les grandes joies de sa vie, dont les dernières années furent attristées par la maladie qui l'emporta le 29 août 1876. Une enthousiaste admiratrice de son talent entoura ses derniers instants, avec la sollicitude et le réconfort si nécessaires au chevet d'un artiste dont la carrière ne réalisa pas l'action créatrice qu'il portait peut-être véritablement en lui.

Le grand tort qu'eut David, c'est de s'être cantonné dans l'admiration presque unique de Haydn, qu'il avait appris à connaître et à aimer à la maîtrise de Saint-Sauveur. Il aurait pu aussi, apprendre beaucoup dans la connaissance des autres grands maîtres de l'art musical, si, à dessein, semble-t-il, il ne voulut les ignorer. Il aurait dû regarder autour de lui et ne pas se laisser entraîner dans l'art faux des musiciens à la mode de son époque. Avec des qualités exceptionnelles, poète mélancolique, artiste rêveur, musicien génial, Félicien David ne put jamais atteindre les sommets de l'art. En même temps qu'il remplaçait Berlioz à la bibliothèque du Conservatoire, il lui succédait à l'Institut. Il avait été fait successivement chevalier puis officier de la Légion d'honneur. En outre de ses œuvres lyriques, il laissa des recueils de pièces pour piano sous le titre : *Les Brises d'Orient*, et quantité de mélodies dont quelques-unes eurent du retentissement. On a encore de ce compositeur 24 quintettes pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse parus sous le titre : *Les Quatre Saisons*. Tout cela est bien justement oublié.

Xavier Boisselo
(1811-189

Xavier Boisselot, qui remporta un premier prix de composition à l'École de musique dirigée par Barsotti, bien que né à Montpellier, le 3 décembre 1811, était venu tout enfant habiter Marseille avec ses parents ; et c'est après avoir passé une partie de sa vie dans cette dernière ville qu'il y mourut en 1893. A ces titres, la biographie de ce musicien devait naturellement trouver place dans ce chapitre.

De cette famille de luthiers, qui créèrent à Mar-

seille une fabrique de pianos, Xavier Boisselot fut plus particulièrement l'artiste et le musicien. Envoyé à Paris, en suite de ses succès à l'Ecole de Barsotti, il entra au Conservatoire de Paris et devint l'élève de Fétis pour l'orgue et le contrepoint. Il travailla ensuite la composition avec Lesueur et obtint le grand prix au concours de 1836 avec sa cantate de *Velléda*, exécutée solennellement à l'Institut le 8 octobre. Xavier Boisselot ne rapporta de son séjour à Rome qu'une ouverture à grand orchestre ; et ce n'est que neuf ans après qu'il fit représenter à l'Opéra-Comique, en 1847, son premier ouvrage : *Ne Touchez pas à la Reine*. Cette composition, quoique conçue dans le goût de celles de l'époque, annonçait un compositeur savant et consciencieux, un musicien destiné à un bel avenir.

Sur un livret plus médiocre encore que celui de son premier ouvrage, Xavier Boisselot écrivit la musique d'un second opéra-comique, *Mosquita la Sorcière* que le Théâtre-Lyrique mit à la scène en 1851. Le musicien y tentait vainement de sortir du genre à la mode personnifié par les Clapisson, les Aubert, les Adolphe Adam ; mais n'ayant pas la puissance d'un révolutionnaire, il n'arrivait qu'à un certain compromis éclectique qui ne pouvait satisfaire personne. L'éclectisme n'a jamais donné en art d'heureux résultats. L'œuvre de l'artiste original, même quand il se trompe délibérément, est toujours plus intéressante que l'œuvre de l'artiste habile qui, par un prudent et intelligent compromis, n'ose braver en face l'opinion et le goût de ses contemporains. Après l'insuccès de *Mosquita*, Xavier Boisselot n'écrivit presque plus. Il revenait

quelque temps après à Marseille pour se mettre à la tête de l'usine de pianos que la mort de son frère laissait sans directeur. Le musicien était demeuré trop artiste pour devenir un commerçant adroit, et sa gestion ne fut pas heureuse.

Xavier Boisselot, spirituel, intelligent et beau causeur, était toutefois fort paresseux; c'est peut-être l'une des causes qui l'empêchèrent d'accomplir une brillante carrière de compositeur. Il avait épousé la fille de son maître Lesueur, qui guida aussi les premiers pas de Berlioz. *Dans les Révolutionnaires de la Musique*, Octave Fouque rapporte l'anecdote suivante qui, en même temps qu'elle esquisse un portrait de Boisselot, nous montre l'enfantine naïveté du grand artiste, auteur de la *Caverne* et des *Bardes*.

« M. Boisselot, après avoir été l'élève de Lesueur, s'apprêtait à devenir son gendre. Xavier Boisselot était un Provençal renforcé : disons-le, il y a plus que de la Provence. il y a de l'Orient dans cette démarche nonchalante et digne, dans ces habitudes de rêverie et de *far niente*. M. Boisselot disait un jour à Gounod : *Moi, je voudrais n'avoir rien à faire, et me promener toute la journée sur le boulevard en fumant des cigarettes !* C'est là un idéal qui n'est pas bien difficile à atteindre ; mais M. Boisselot était-il bien sûr de n'avoir que celui-là ? Evidemment non ; ce qui lui eût fallu, c'est l'immense horizon du désert, le palmier à l'ombrage rare, le chibouck fumé le soir en rêvant au loin, l'œil dans le ciel empourpré. Car Boisselot est un habitant des pays dorés, un vrai fils du soleil ; je n'en veux pour preuve que la manière dont, fiancé

à mademoiselle Lesueur, il faisait la cour à sa future. D'autres jouent du piano et chantent, parlent chiffons, racontent l'anecdote à la mode, critiquent la pièce du jour. Lui s'amusait, nouveau Schéhérazade, à imaginer des contes qu'il débitait, aux pieds de la jeune personne, à l'austère vieillard assis au coin de la cheminée dans un grand fauteuil à oreilles, une chaufferette toujours sous les pieds. »

« Mademoiselle Lesueur écoutait certainement, mais non pas plus que son père, que la verve méridionale de son gendre émerveillait. L'illustre compositeur prenait au sérieux les imaginations folles du conteur et y croyait presque autant qu'à la théorie de l'harmonie des Grecs. Boisselot avait l'esprit prodigue autant que fertile ; les trésors ne lui coûtaient pas ; ils les répandait au contraire à profusion, vêtissant ses héros des habits les plus somptueux, couvrant les belles amoureuses de ses rêves des bijoux les plus invraisemblables. Il parlait un soir d'un diamant donné par un prince Charmant quelconque à la dame de son cœur, et il disait que ce diamant était au moins gros comme sa tête : *Comment ! s'écria le futur beau-père, se levant de son fauteuil, en êtes-vous bien sûr ?* et il donnait les signes du plus profond étonnement. »

Xavier Boisselot continua sa vie en faisant des contes aussi imaginatifs ; mais ce n'est pas avec ce seul talent qu'un musisien, eût-il toutes les qualités essentielles de l'artiste, laisse l'œuvre qui lui survivra.

ançois Bazin.
316-1878)

François Bazin est par excellence le type le mieux

réussi, en musique, du fort en thème. Il ne fut que cela. Que dire, en effet, de ce compositeur, dont l'éducation musicale fut si achevée ; de ce premier prix d'harmonie, d'orgue, de contrepoint et fugue et de haute composition qui, après avoir obtenu le grand prix de Rome, met au monde comme couronnement de sa carrière, la partition du *Voyage en Chine*, musique de vaudeville, falote et enfantine, dont le fronton est une ouverture d'une stupéfiante pauvreté ?

Bien qu'aux antipodes du tempérament provençal, Bazin est né à Marseille le 4 septembre 1816. Il se fit déjà remarquer à l'école Barsotti comme un excellent élève, continuant ses études musicales au Conservatoire de Paris, où, comme nous venons de le dire, il remporta successivement tous les prix. Dans son séjour réglementaire à la villa Médicis, le charme de la campagne des environs de Rome, tout le passé historique et artistique de l'Italie ne lui inspirèrent qu'une messe et un oratorio exécutés à Saint-Louis-des-Français en 1842 et 1843. De retour à Paris, Bazin fut nommé professeur de solfège au Conservatoire et écrivit pour le théâtre un petit opéra-comique en un acte, sous le titre *La Trompette de M. le Prince* (1848). Bazin était là en germes et tout entier avec le genre que Cauvière trouvait tempéré, par déférence pour son compatriote. C'est dans ce goût, avec cette plate et pauvre inspiration, aggravée d'une orchestration enfantine, qu'il produisit : *La Nuit de Saint-Sylvestre* (1849) ; *Madelon* (1852) ; *Maître Pathelin* (1856) ; *Le Voyage en Chine* (1865); *L'Ours et le Pacha* (1869).

François Bazin est encore l'auteur d'un traité d'harmonie presque aussi célèbre que la méthode de piano de Carpentier. Avec son procédé d'étiqueter les accords, de les faire travailler isolément et en les ressassant, il a certainement contribué à apprendre les rudiments d'harmonie à beaucoup de musiciens. Mais combien furent incapables ensuite de mettre une bonne basse sur un chant donné? Cette compréhension d'écriture verticale, alors qu'en musique elle ne se conçoit qu'horizontalement, correspond à l'enseignement du dessin qui ne cherche qu'à reproduire dans un portrait un œil ou un nez étudié d'abord séparément au détriment de l'ensemble. Bazin, qui n'avait été qu'un très médiocre artiste, fut un étroit pédagogue. Il avait été nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris, en remplacement d'Ambroise Thomas appelé à la direction. Il demeura à ce poste jusqu'en 1878, année de sa mort.

Ernest Reyer. (1823)

« Ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à aimer la musique, à l'aimer et à la comprendre, car on ne peut l'aimer si on ne la comprend pas; ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à apprécier les belles œuvres, dès qu'elles se produisent et de quelque pays qu'elles viennent; ce n'est que par l'éducation musicale que nous serons capables de confondre dans une même admiration les morts illustres et les vivants qui les continuent. Alors tombera cette barrière qu'une coterie a élevée et essaye de maintenir entre les gloires du passé et celles de l'avenir; alors nous oserons hardiment

faire acte d'initiative ; nous formulerons nos jugements en connaissance de cause, et ce ne sera plus au temps seul que nous laisserons le soin de consacrer les grandes renommées. »

« Nous ne sommes point un peuple de musiciens, mais nous pouvons le devenir. »

Ces quelques lignes que nous extrayons des *Souvenirs d'Allemagne* (1) datent de 1864 et ont été écrites par Ernest Reyer, que nous avons vu tout enfant apprenant la musique sur les bancs de l'école dirigée par Barsotti et devenir plus tard le compositeur applaudi de *Sigurd* et de *Salammbô*. Nous sommes devenus depuis un peuple de musiciens. Nous admirons Bach, Beethoven et Mozart; nous aimons Schumann et avons rendu justice à Berlioz et à César Franck. Notre éducation musicale se complète chaque jour ; mais nos musiciens modernes sont devenus si habiles que l'art d'exprimer un sentiment semble l'emporter sur le sentiment lui-même. Arrivé à ce point culminant, on se demande si le retour vers la géniale simplicité ne s'imposera pas un jour. L'aube d'une révolution semble pointer à l'horizon musical.

Contrairement à Bazin, qui n'ignorait rien de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de l'art des développements et écrivit de la musique sans valeur et sans chaleur, Ernest Reyer, artiste instinctif et primesautier, musicien peut-être incomplètement armé, put, par son intelligence, sa volonté tenace, sa compréhension artistique mettre au jour des pages puissantes, vivantes et colo-

(1) ERNEST REYER. *Notes de musique*, Paris, Charpentier, 1875.

rées. Et pris par la force et la vérité des sentiments exprimés, on oublie à l'audition de ces œuvres que l'écriture n'en est pas absolument parfaite.

Disciple enthousiaste de Berlioz, ayant au reste hérité en partie des défauts de cet artiste, tout en gardant ses qualités personnelles, Reyer eut le beau courage, dans un temps où il en fallait beaucoup, d'aller demander aux maîtres allemands le secret de leur art ; et pendant que nombre de musiciens français s'enlisaient dans les procédés rossiniens, il revenait sur les recherches exactes du sentiment dramatique au point où l'avait laissé Gluck, Beethoven, Weber et Berlioz. La voie que devait suivre le génie de Wagner ne fut-elle pas tracée par ces grands ancêtres ?

A 16 ans, Reyer quittait Marseille pour suivre en Algérie son oncle, trésorier payeur, en qualité de commis. Mais le jeune homme n'avait pas délaissé les éléments qu'il avait appris avec Barsotti, et on peut dire que c'est musicalement qu'il éprouva les premières sensations d'art inspirées par la nature africaine. Le besoin de traduire musicalement trouva l'occasion de se manifester, en 1847, lors de l'arrivée du duc d'Aumale à Alger. Ernest Reyer y écrivit une *Messe* solennelle. Après la Révolution de 1848, nous le retrouvons à Paris continuant ses études techniques sous la direction de sa tante, Mme L. Farrenc, célèbre pianiste et musicienne supérieurement douée. « A cette époque, écrit M. Georges Servière, il notait sous la dictée de Pierre Dupont la musique de ses couplets populaires, il composait des mélodies, des accompagnements pour un recueil de *Quarante-deux*

Chansons anciennes. » — « Ma collaboration, dit Ernest Reyer, fut celle d'un musicien qui comprend Pierre Dupont, qui l'apprécie, qui l'aime et qui, mettant de côté toute conviction personnelle à l'endroit du style et de la prosodie, ne touche à l'œuvre du compositeur que dans un cas d'absolue nécessité et avec la plus entière réserve (1). »

En 1850, un peu impressionné sans doute par le succès retentissant du *Désert* de Félicien David, sans que rien pourtant n'éveille dans la première œuvre la pensée d'un plagiat, Reyer écrivit sur un livret de Théophile Gautier une ode symphonique, *le Sélam*, dans le genre descriptif, contenant des tableaux de la vie orientale. Cette œuvre de jeunesse, simple et fraîche, fut exécutée au Théâtre Ventadour le 5 avril 1860. Ce n'est que quatre ans après que Reyer aborda le Théâtre Lyrique avec un acte de Méry, *Maître Wolfram*, qui fut bien accueilli par le public (1854). A partir de ce jour, la carrière du compositeur, qui semblait s'ouvrir facile, rencontra les difficultés les plus excessives, les mauvais vouloirs les plus évidents, qui retardèrent pendant de longues années la consécration que méritaient ses ouvrages. Si Reyer n'avait pas été si tenace, si volontaire, si courageux ; si, en outre, par ses critiques au *Journal des Débats*, il ne s'était pas mis en évidence, nous ignorerions peut-être encore *Sigurd* et *Salammbô*.

Le musicien marseillais Reyer se présentait à l'Opéra avec son *Erostrate*, que la direction s'était

(1) Georges Servières. *La Musique française moderne* : Ernest Reyer, page 223.

engagée à monter ; le directeur Alphonse Royer le reçut fort bien, mais l'engagea à écrire un ballet. Comme le scénario était de son ami Théophile Gautier, Reyer accepta ; et le ballet de *Sacountalà*, en 2 actes, fut représenté à l'Opéra le 14 juillet 1858.

Le succès même assez vif du ballet de *Sacountalà* n'avançait pas beaucoup les affaires de Reyer. Il existait alors une sorte de protocole qui obligeait les musiciens à faire antichambre à la porte du Grand-Opéra jusqu'à ce que leur nom ait été consacré au Théâtre Lyrique. Après bien des tracas, et en fin de compte avec une sommation d'huissier, la *Statue*, opéra comique, fut représentée au Théâtre Lyrique le 11 avril 1861.

C'est à Bade, en 1862, que l'on put entendre l'opéra *Erostrate* qui dormait depuis cinq ans dans l'armoire du compositeur. Reyer dirigeait lui-même l'orchestre lors de cette représentation ; l'ouvrage reçut un excellent accueil. Ce drame lyrique en deux actes était joué enfin à l'Opéra le 16 octobre 1871. Déjà le compositeur avait terminé sa partition de *Sigurd*, qui devait attendre plus longtemps encore que son aînée. Il serait trop long de narrer ici quel long calvaire Reyer dut gravir pour parvenir à entendre enfin *Sigurd*, à Bruxelles, le 7 janvier 1884. Cette représentation fut un triomphe. Reyer avait alors soixante ans. *Sigurd* était chanté à Paris, l'année suivante, dans une splendeur de décors et de mise en scène vraiment merveilleuse.

Pour donner à Mme Caron le rôle de *Salammbô*, Reyer se crut obligé de faire représenter cet opéra à Bruxelles, où cette artiste, qui lui paraissait

l'interprète la plus digne de ce rôle, était engagée en 1890. Ce fut un nouveau triomphe, ratifié cette fois unanimement par les habitués de l'Opéra, le 16 mai 1892. M. du Locle avait été, pour ces deux grands ouvrages, le collaborateur précieux à qui on doit accorder une part de leur réussite. On sait avec quel enthousiasme on acclama Ernest Reyer lors des représentations à Marseille de *Sigurd* et de *Salammbô* en 1889 et en 1892. *Erostrate*, livret de Méry, était représenté pour la première fois sur notre scène lyrique en 1899, au moment des fêtes du 25e Centenaire de la fondation de Marseille.

Reyer, qui a écrit un livre très intéressant sous le titre de *Notes de musique*, a été un critique bienveillant et sagace. Il est resté un charmant et spirituel conteur. Dans sa retraite du Lavandou, il se repose aujourd'hui des luttes pour l'art dont il fut l'apôtre sincère et convaincu. La vue de la mer, qu'il a toujours aimée en Provençal artiste, constitue la plus grande joie de sa verte et glorieuse vieillesse. Ce musicien est un sage.

Jules Cohen (1830-1901)

Voilà de nouveau un fort en thème qui, après des tentatives infructueuses dans la musique religieuse, symphonique et dramatique, occupa l'emploi de professeur d'ensemble vocal au Conservatoire de Paris.

Né à Marseille le 2 novembre 1830, Jules Cohen apprit la musique avec Barsotti durant quelques années. Malgré que ses parents, financiers aisés, eussent le désir de lui voir entreprendre une autre carrière, le jeune homme s'entêtait à jouer du piano et à travailler l'harmonie. Quand, en 1847,

sa famille vint se fixer à Paris, Jules Cohen s'empressa d'entrer au Conservatoire. Il y obtenait trois ans après un premier prix de piano dans la classe de Marmontel. Il gagna successivement les prix d'orgue et de contrepoint et devint un des élèves favoris d'Halévy. Cohen aurait pu, sans doute, aller à Rome; mais il eut la générosité de se retirer du concours pour faciliter un de ses camarades peu fortuné. C'est là un des actes les plus méritants de sa vie d'artiste.

Si la musique de piano de Jules Cohen est d'une écriture instruite et élégante, si elle dénote chez son auteur un sentiment exact de l'harmonie, on n'y découvre malheureusement pas la vraie inspiration. Toutes ses pièces pour orchestre : symphonies, cantate et chœurs, ont les mêmes défauts et les mêmes qualités. Quant à sa musique dramatique, elle ne put pas se maintenir à la scène. Ses partitions de *Maître Claude*, opéra-comique en un acte (1861); *José Maria*, trois actes (1866); les *Bleuets*, opéra en quatre actes, (Théâtre Lyrique, 1867), eurent le même sort. Elles sont reléguées dans les bibliothèques musicales, vastes nécropoles où repose le travail colossal et vain de tant de musiciens, que les générations futures ignoreront toujours. Jules Cohen est mort à Paris en 1901.

dmond Audran
842-1902)

Edmond Audran, né à Lyon le 11 avril 1842, au moment où son père était engagé au Théâtre Lyrique de cette ville, appartient cependant par ses origines à la famille provençale. En effet, son père, Marius Audran, était né à Aix. Ce chanteur

réputé, élève du marseillais Etienne Arnaud, avait fait dans sa jeunesse de bons débuts au théâtre de Marseille. Après une belle carrière à l'Opéra-Comique de Paris, où pendant dix ans il créa les principaux rôles du répertoire, Audran revint se fixer à Marseille en 1861 ; il était nommé peu de temps après professeur de chant et de déclamation lyrique au Conservatoire. Il avait composé quelques mélodies agréables et faciles.

Edmond Audran fit ses études musicales à l'école de Niedermeyer. Il y obtint successivement divers prix de piano, d'orgue et de composition. Il fut ramené par son père à Marseille lorsque celui-ci vint s'y installer. Audran ne perdit pas de temps et écrivit plusieurs petits opéras en un acte joués au Grand-Théâtre et au Gymnase : *L'Ours et le Pacha, La Nivernaise, La Chercheuse d'Esprit* (1862 à 1866). Audran écrivait bientôt sa première partition dans le genre de l'opérette, qui accaparait alors tout le succès. Ainsi apparut le *Petit Poucet*, opérette en 3 actes (1868). Auparavant, ce compositeur s'était fait remarquer par une marche funèbre exécutée à l'occasion de la mort de Meyerbeer, et par une messe à grand orchestre chantée à l'église Saint-Joseph, où il était maître de chapelle. Ces pages musicales révélaient de réelles qualités. Audran composa, en 1876, l'Oratorio la *Sulamite* ; mais le bruit retentissant des opérettes de Lecocq et de Vasseur entraînèrent le musicien dans cette voie. Son *Grand Mogol* réussit bientôt au Gymnase au-delà des prévisions de son auteur. C'est alors qu'Audran se décida à partir pour Paris. Ce furent quelques années après le coup d'éclat de la *Mas-*

cotte (1880), le succès de *Gillette de Narbonne* (1882), et enfin le triomphe de *Miss Helyett*, en 1890.

Si dans l'opérette, genre qui — sous le couvert d'opéra-comique — n'avait pas la sincérité ni l'excuse génialement bouffonnes de la musique d'Hervé et d'Offenbach, Edmond Audran réussit à acquérir fortune et renommée, il est regrettable que les qualités natives de ce musicien n'aient pas trouvé leur utilisation dans l'œuvre belle et durable qu'il aurait pu peut-être produire et qu'il ne laissa pas.

Quelques noms de musiciens provençaux devraient encore trouver place dans ce chapitre. Ne voulant être désagréable à personne, et par crainte de ne pouvoir les citer tous, nous préférons renvoyer le lecteur au supplément de la *Biographie des musiciens*, où M. Alexis Rostand les a consciencieusement notés.

CHAPITRE X

I. RÉSUMÉ CHRONOLOGIQUE DE L'HISTOIRE DU CONSERVATOIRE (ÉCOLE COMMUNALE DE MUSIQUE) ET DES MANIFESTATIONS SYMPHONIQUES ET LYRIQUES, DE 1872 A NOS JOURS.— II. OPÉRA MUNICIPAL.— III. SOCIÉTÉS DE QUATUORS ; MUSIQUE DE CHAMBRE. — IV. SOCIÉTÉS CHORALES. — V. MUSIQUE RELIGIEUSE. — VI. ASSOCIATION DES CONCERTS CLASSIQUES.

L'École communale de musique. (1872-1907)

En octobre 1872, une campagne de presse fort active était menée contre le départ de Morel et contre le détachement du Conservatoire de notre ville de celui de Paris. La municipalité Guinot ne se hâtait pas de réorganiser la nouvelle Ecole communale de musique. Ce n'est qu'en mai 1874 que le maire convoqua une commission administrative chargée d'assurer la discipline. Cette commission, composée de sept membres, était présidée par le docteur Isoard. Un seul de ses membres était musicien : c'était le bon chanteur Boudouresque. Le docteur Goy était de nouveau administrateur du Conservatoire.

Le 21 mai, la Commission, après avoir discuté un programme d'études, arrête que chacun de ses membres sera chargé, pendant un mois, de la haute surveillance des classes et décide de nom-

mer un censeur. Aussitôt le docteur Goy fait observer « que les fonctions de censeur des études étant purement administratives, il ne doit pas être musicien (1). » Sur quatre candidats proposés au maire, M. Christy est choisi et nommé le 23 mai.

Au moment des examens, la Commission ne s'embarrassa pas de la difficulté de trouver des manuscrits pour la lecture à vue. Deux furent confiés au talent du musicien Monticelli, les autres, pris au petit bonheur dans les partitions. On nomma aussi un nouveau jury de concours. Il serait trop long d'énumérer les noms de toutes les personnalités qui figurèrent sur la liste ; on s'étonne d'en trouver un si grand nombre étrangères à la musique, et on remarque que tous les anciens jurés du temps de Morel sont frappés d'ostracisme. Il serait impossible de noter tous les changements de jury qui se produisirent depuis lors au Conservatoire ; car chaque direction nouvelle ou mieux, chaque municipalité, en modifia la liste.

Nous ne suivrons plus longtemps cette Commission d'organisation si zélée et si incompétente, de laquelle il nous serait trop facile de démontrer les fâcheuses décisions. Nous ne commenterons pas ces séances inénarrables, où chacun discutait et parlait abondamment de questions qu'il ignorait. Nous pénétrons à cet instant dans la période contemporaine ; période instable et fort troublée, qui fera d'ailleurs l'objet de notre *Psychologie d'un Conservatoire*. Nous estimons, au sur-

(1) Archives du Conservatoire. Procès-verbaux de la Commission, séance du 21 mai 1873.

plus, que le recul est nécessaire pour juger historiquement les hommes et les événements ; nous rapporterons donc simplement désormais, avec les seuls commentaires nécessaires, les faits qui se sont écoulés et que nous donnerons, par ordre chronologique, à mesure qu'ils se rapprocheront de 1907.

Les classes n'ayant commencé qu'en mai, les concours de l'année scolaire 1872-1873 n'eurent pas lieu. Le bail consenti par les commissaires-priseurs n'avait pas été renouvelé par la Ville, et le Conservatoire se trouva sans asile au moment de la rentrée d'octobre. Il s'installa provisoirement dans les dépendances de l'Ecole des Beaux-Arts, où il est demeuré depuis. Une fois encore, ce provisoire devait durer longtemps. L'ancienne rue Napoléon, devenue rue de la Bibliothèque, s'anima aussitôt. Par l'édification définitive du monument que nous connaissons, le quartier avait changé d'aspect. Et, bien que le petit square actuel, avec sa colonne veuve du Génie de Chardigny qui la couronnait, ne fût pas encore jardiné, on pouvait apercevoir entre les larges fissures d'une palissade en bois délabré, le terrain inculte servant de champ clos aux enfants pour s'y livrer au jeu du bataillon. Un gazonnement d'un vert dru et froid, lépré par place de terre et de décombres, dévalait jusqu'aux murs du Lycée et faisait le premier plan d'un tableau pittoresque qui, par delà les maisons et la coupole de la chapelle des Bernardines, s'achevait sur un décor lointain de vieille ville, d'un coin de golfe et de la ligne presque horizontale des collines nues sous un grand ciel.

Les élèves étaient rentrés assez nombreux à l'Ecole de musique ; cependant les demandes de congé étaient telles que le docteur Isoard, faisant fonctions de maire, fut obligé de prendre un arrêté nommant le docteur Carcassonne, médecin du Conservatoire, spécialement chargé du contrôle des maladies des élèves. Tous les anciens professeurs avaient été nommés par arrêté. A Millont était réservé, en plus de sa classe de violon, une classe d'ensemble instrumental. Le 3 février 1874, le Dr Isoard, conseiller municipal, était nommé, par le maire Rabatau, administrateur du Conservatoire.

La Commission administrative avait de grands projets : créations *au concours* de classes d'artistes pour le violon et le piano ; création de deux classes de prononciation, d'une classe de harpe et de trombone ; enfin, d'une classe de déclamation lyrique confiée à Audran, qui était remplacé dans sa classe de chant par M. Verdagne. Comme titulaires des classes de diction, Gleise-Crivelli, pour les jeunes gens, et Mlle Praud, pour les demoiselles, étaient nommés au concours (28 novembre 1873). Le bon et populaire poète Victor Gelu, à qui on trouva, paraît-il, un peu d'accent, fut un candidat malheureux. Bon Victor Gelu ! qui se serait douté alors que tu serais un jour statufié, en si étrange posture, sur la place Neuve ?

Vainement on réunit pour le concours de harpe et de trombonne un “ Haut Jury ” (sic) composé du directeur du Conservatoire de Toulouse, du président de la Commission administrative du Conservatoire de Nîmes, d'un professeur d'Avignon et de F. de Mol. Personne ne se présenta. Et Cival,

qui n'avait pas voulu se soumettre aux épreuves de ce concours, était nommé professeur de trombone en 1874. C'était le seul instrument à vent qui n'était pas encore enseigné à l'Ecole de musique de Marseille. Rheine étant mort, son élève J.-B. Autran le remplaçait à la classe de hautbois (janvier 1874). En cette même année, les classes de chant étaient dédoublées. Colin était nommé pour les hommes et Mme Butet obtenait une demi-classe de chant pour les demoiselles. On créait une classe d'alto pour Champein. Le corniste Viola succédait à Ducarne décédé (4 décembre 1874). Déjà Darboville avait été nommé en remplacement de Thurner, démissionnaire (24 mars 1874).

Le 2 août 1874 eut lieu la distribution des prix à la nouvelle Bibliothèque.

Le Conservatoire avait participé à la messe votive du Sacré-Cœur. Son concours fut assuré, pour cette solennité, jusqu'en 1876.

M. Lan avait succédé à M. Christy au poste de censeur. La Commission remaniait sans cesse le règlement et discutait longuement de choses futiles. Il n'y avait plus de directeur en titre au Conservatoire, mais il y avait force directeurs officieux ; et les élèves, frappés par la discipline ou les articles du règlement, obtenaient peu de temps après leur réintégration. Le 9 janvier 1875, F. de Mol est nommé professeur d'harmonie et d'orgue en remplacement de Bignon, décédé en décembre 1874. Marseille perdait en Bignon un bon organiste et un modeste artiste.

En 1875, l'administration est entièrement confiée au commissaire de service Bonnet, qu'on voit

présider à tous les examens. Le docteur Goy vient de mourir. De nombreuses et pressantes demandes de créations de classes sont adressées à M. Tournaire et à M. Rabatau. Il paraît qu'il manque encore au Conservatoire des cours de danses et de maintien, des classes de tambourins et de galoubets ! Pourquoi pas une classe de farandole ?

Grâce aux efforts de M. A. Rostand, adjoint au maire, et à la suite d'un rapport commençant ainsi : « Personne n'ignore l'abaissement survenu dans le niveau des études à notre Ecole de musique et les plaintes nombreuses dont toute la presse s'est fait l'écho (1) » le Conservatoire est de nouveau rattaché à celui de Paris. Le chef d'orchestre Hasselmanns est placé à la tête de la succursale de Marseille (3 juillet 1876). Pour prouver la vitalité de l'Ecole, de grandes auditions furent organisées par le nouveau directeur. En somme, au point de vue enseignement, rien n'était changé, puique les professeurs restaient les mêmes. Mlle Pérez ayant quitté Marseille, Mme Jolly est nommée professeur d'une classe de piano par arrêté préfectoral du 4 décembre 1876. Avec la nouvelle direction, nouveau règlement, nouvelle commission administrative, nouveau jury. Les mêmes perturbations vont se produire pendant trente ans.

De temps immémorial, puisque nous le constatons dès les premiers jours de la direction Morel, un Monsieur Reynaud faisait un cours d'arabe dans une salle du Conservatoire. Hasselmanns se

(1) Rapport de M. A. Rostand : *Séance de la Commission municipale du 22 mai 1876.*

récrie contre cet enseignement qui lui paraît étranger à la musique ; mais une lettre confidentielle nous apprend que ce cours d'arabe légendaire ne s'est jamais ouvert faute d'auditeurs (1).

F. de Mol, parti en Belgique, envoie sa démission en janvier 1877. Josneau, chef de musique militaire en retraite, est nommé, à sa place, professeur d'harmonie. Le 5 mars 1877, Millont est nommé officier d'Académie. Ce fut une belle fête pour l'Ecole, car c'était le premier professeur qu'on décorait. On n'avait pas encore ridiculisé le ruban violet; et César Franck, pendant qu'Ambroise Thomas et bien d'autres étaient officiers de la Légion d'honneur, s'honorait de porter les palmes d'officier d'Académie en récompense de sa *Rédemption* et de ses *Béatitudes*.

Th. Thurner était entré de nouveau comme professeur de piano et d'orgue en novembre 1877. Mme Derancourt prenait sa retraite, à l'âge de 70 ans, et était remplacée par Mlle Revello. Malgré les félicitations qu'avait reçues Hasselmanns sur sa direction ; malgré la bonne orientation que ce musicien distingué, cet homme juste avait donnée au Conservatoire, il était obligé de s'en aller. Une fois encore on faisait intervenir un cas de conscience dans une affaire d'art, et comme s'il importait qu'un directeur du Conservatoire aille à la messe, au temple, à la synagogue ou dans les loges, lorsque sa gestion est bonne, équitable et artistique !

Martin, professeur, depuis la direction Barsotti,

(1) Archives du Conservatoire : *Lettres de 1876*.

d'une classe de solfège, est nommé directeur le 20 mai 1878. Pour un temps, le chœur Trotebas, que ce musicien dirige, est annexé au Conservatoire et participe aux ensembles. Mais Martin, qui ne s'entend pas longtemps avec la Commission administrative, parle bientôt de partir. Il est si peu maître dans son école, on lui laisse si peu d'initiative qu'il s'écrie un jour ironiquement en s'adressant à un de ses amis qui le questionne sur le Conservatoire : « Je viens de faire acte de directeur : j'ai signé un bon de bois. » Martin signera bientôt sa démission. Josneau, le professeur d'harmonie, le remplace le 6 mars 1879. Au poste de directeur, l'ancien chef de musique réapparaît. Il estime que tout doit marcher militairement ; que le concierge doit sonner la cloche, à la minute exacte ; que les professeurs doivent arriver aux heures réglementaires des classes et porter au Conservatoire l'instrument qu'ils professent pour montrer aux élèves les passages difficultueux. Josneau est bientôt en conflit avec tout le personnel et, lassé de la résistance qu'il rencontre, il quitte en 1880 la direction et même sa classe d'harmonie. Mme Serra-Depassio avait succédé à Mlle Praud à la classe de diction en 1878. La même année, l'ancien artiste lyrique Vial, ex-commissaire central, était nommé professeur de déclamation lyrique. Ce type curieux, qui parlait en même temps français et provençal, mériterait à lui seul plusieurs pages biographiques. La mort du professeur Viola avait amené au Conservatoire le corniste Criotier (1879). Signoret était nommé professeur de harpe en 1880. Depoitier remplace

Audran à la classe de chant ; pendant qu'en novembre, M. Messerer est nommé professeur d'harmonie. Martin se laisse encore porter à la direction du Conservatoire, le 3 novembre 1880.

Toutes ces démissions successives, ce malaise qu'elles entraînaient et le bruit qu'elles suscitaient firent affluer à la Mairie de nombreuses demandes de personnalités se présentant comme les seules capables et les seules dignes d'occuper le poste difficile de directeur. Déjà Sain-d'Arod, que nous verrons bientôt arriver à ses fins, écrivait de nombreuses et longues lettres.

D'autres personnages aussi s'agitaient. Parmi toutes ces lettres, dont beaucoup sont curieuses, nous en avons retenu une que nous donnons *in extenso,* car elle n'est pas banale :

RÉGIE
du
Pesage, Jaugeage
et Mesurage
—
Hôtel de Ville
—
OBJET :
Direction du Conservatoire
de Musique
—

Marseille, le 7 octobre 1880.

MONSIEUR LE MAIRE,

La décadence du Conservatoire de musique, qui n'est un mystère pour personne, m'afflige profondément, parce que cette décadence provient évidemment du fait des précédents directeurs, à qui les qualités nécessaires ont manqué pour donner à cet établissement communal tout l'éclat qu'il devrait avoir.

Il ne suffit pas, en effet, d'être un excellent musicien pour diriger le Conservatoire ; il faut, avant tout, être administrateur, qualité qui ne s'acquiert que par une longue pratique.

A deux reprises, la direction du Conservatoire m'a été offerte sous MM. Guinot et Maglione, anciens maires de Marseille dont j'avais été le secrétaire particulier ; mais certaines considérations dont la principale touchait à la question de mes émoluments, qui se seraient trouvés, au Conservatoire, inférieurs à ceux de mon poste du pesage, m'empêchèrent d'accepter.

Or, il en pourrait être autrement aujourd'hui. Les dix-huit mois pendant lesquels j'ai géré la Criée aux Poissons m'ont prouvé que, sans inconvénient aucun, sans péril pour l'administration, je pouvais mener deux services de front, quelque différente qu'en fût la nature.

J'ai donc cru pouvoir vous demander la direction du Conservatoire de musique, aux conditions suivantes, dont vous apprécierez sans doute tout le bien fondé.

Le cumul étant interdit, il va de soi que je n'ai nullement la prétention de toucher les émoluments de directeur du Conservatoire concurremment avec ceux d'agent général de la régie du pesage ; mais comme par sympathie pour mes collègues de ce bureau, je ne voudrais en aucune façon les abandonner, ni quitter un poste où je me trouve convenablement, je vous proposerai, Monsieur le Maire, d'augmenter mes appointements de chef de bureau de pesage dans la proportion que vous trouverez juste et équitable et de me charger ensuite *gratuitement* de la direction du Conservatoire.

Je prends l'engagement solennel de faire marcher ces deux services, si distincts l'un de l'autre, à la complète satisfaction de l'Administration.

Ce qui a manqué aux directeurs précédents, c'est cette pratique administrative que je crois avoir acquise par vingt-huit ans passés dans presque tous les services municipaux et préfectoraux.

Le Conservatoire a un budget particulier qui doit être dressé et réglé avec connaissance de cause ; un

personnel habitué à commander au directeur, alors qu'il devrait lui obéir ; un nombre d'élèves, je ne dirai par trop grand, mais assez mal choisi, une division de classes qui n'est pas irréprochable ; un règlement qui demande des réformes et des modifications ; enfin, il manque au Conservatoire une vraie direction musicale et administrative en même temps.

Ancien élève du Conservatoire de Paris, je n'ai rien oublié des leçons des Elwart, Carafa et Haléy, mes professeurs et maîtres, et s'il faut en donner la preuve, je suis à la disposition de l'Administration.

On va vous objecter, sans doute, Monsieur le Maire, qu'il faudra se défier de ma nature ardente ; que ma qualité de célibataire rendra pour moi ce poste périlleux. Veuillez n'en rien croire. Il y avait, certes, dans la classe des poissonnières, des femmes et des filles tout aussi attrayantes que les demoiselles du Conservatoire et je dois ajouter très probablement plus faciles qu'elles. — Non seulement j'ai évité toute relation intime, mais je vous donne ma parole que je n'ai jamais, à aucune d'elles, dit un seul mot, fait un seul geste qui n'eût trait au service dont j'étais chargé.

Il vous sera très facile de vérifier mon assertion.

J'ai tenu essentiellement à vous mettre en garde contre cette objection qui aurait pu être sérieuse, si en matière d'administration, je n'étais infiniment plus sérieux que toutes les objections de ce genre. Ce n'est pas à 56 ans que je voudrais briser une honorable position pour la satisfaction d'un caprice, si alléchant qu'en fût l'objet.

« Les prix au mérite et au travail » telle a été toujours la devise dont je ne me suis jamais départi dans tous les examens et concours où j'ai été appelé.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Maire, etc., etc.

DEIDIER (1).

(1) Archives du Conservatoire ; Lettres 1880.

Le signataire de cette lettre était le chef de bureau du pesage, l'auteur de cette opérette *Cascarélé* jouée au Gymnase — dont l'action se passait dans l'île des *chirchourles* — et qui, conduite par Deidier, lui-même, avait été une de ces soirées joyeuses dont ce théâtre eut la spécialité. On peut dire de ce candidat au Conservatoire, en se servant d'une expression locale traduite du provençal qu'il était *bien brave!*

Une grave maladie ayant obligé Martin à demander, en 1882, sa mise à la retraite, la mairie agrée la candidature de Sain-d'Arod. C'est un grotesque sénile, un inconscient vaniteux qui dirige l'Ecole à partir du 13 juin 1882. On lit dans le Supplément de la *Biographie Universelle des Musiciens*, au nom de Sain-d'Arod, toute une colonne d'éloges tendant à prouver que Prosper Sain-d'Arod, compositeur de musique religieuse, né à Vienne (Isère), en 1814, élève de Paër et d'Halévy, lauréat d'un prix unique remporté au concours ouvert dans tous les pays catholiques par la Société Sainte-Cécile de Rome pour la composition d'une messe solennelle, etc,, etc... — est un grand musicien du XIXe siècle. Il n'en est rien. La biographie de Sain-d'Arod écrite pas lui-même, comme l'ont été celles de bien des musiciens du Supplément à l'ouvrage de Fétis, ne prouve rien. Sain-d'Arod, beau parleur, n'écrivait pas mal, mais il ne savait pas la musique et encore moins le contrepoint dont il discutait avec emphase. Venu à Marseille, après s'être fait moquer de lui à Avignon, cet homme extraordinaire se disait membre correspondant de l'Institut et portait le ruban rouge à la boutonnière.

Les professeurs du Conservatoire, celui de la classe d'harmonie principalement, ne mirent pas longtemps à être fixé sur l'ignorance à peu près complète de Sain-d'Arod en matière d'harmonie. Des bruits étranges coururent sur son compte. L'adjoint Morges fit alors une enquête sérieuse sur le passé de Sain-d'Arod, laquelle aboutit à l'acceptation de la démission du directeur (avril 1883). Sain d'Arod, qui n'était pas musicien ou si peu, n'avait jamais été membre correspondant de l'Institut, et pas le moins du monde chevalier de la Légion d'honneur (1).

Depuis 1879, et dans l'espace de trois ans, le budget du Conservatoire s'était considérablement augmenté. De nombreux professeurs auxiliaires et appointés furent chargés des classes élémentaires. Au solfège, Mlle Desmichel remplaçait depuis 1878 Martin à la classe des jeunes filles ; Mlle Sauvan était nommée à la classe de solfège des chanteuses (1880). Puis pénètrent bientôt comme professeurs de solfèges, en remplacement de Colin disparu, MM. Gérard, Callamand, Girard, Chabert et Philippiert ; Mlles Cambon, Magaud et Commettant

(1) La scène qui se passa dans le cabinet de l'adjoint Morges est du pur vaudeville. Lorsque Sain-d'Arod fut mis en demeure de montrer son diplôme de la chancellerie, il tergiversa, hésita et enfin répondit. « Il est vrai que je n'ai pas de diplôme, mais voici comment j'ai été fait chevalier de la Légion d'honneur. Je me trouvais en visite chez mon grand ami Ambroise Thomas le jour même où il reçut l'avis officiel de sa promotion au grade d'officier de la Légion d'honneur. Aussitôt, avec un geste spontané, Ambroise Thomas, enlevant son ruban de la boutonnière, me le plaçait sur ma redingote en disant : Je te fais chevalier. J'ai toujours cru pouvoir porter depuis le ruban rouge. »

(1881) : comme professeurs de piano. MM. Tedesco et Livon (1881) : comme professeur d'harmonie, Amici, qui devait prendre plus tard une classe de piano. On confiait à Bibès, violoncelle solo du Grand-Théâtre, une classe élémentaire de violoncelle, que le départ définitif de Casella rendait complète en 1884 ; on donnait à Miranne une classe élémentaire de violon, en attendant sa direction d'une classe d'ensemble que le chef d'orchestre Solié avait faite pendant deux années (1882); Mlles Marie Favre et Marie Pellegrin étaient nommées au concours professeurs des classes élémentaires de piano (novembre 1882) ; pendant que Mlle Pédroni était chargée de la classe de diction des chanteuses et que Mlle Antonia Blanc remplaçait bientôt Mlle Sauvan — nommée à la classe des jeunes filles — à l'enseignement du solfège des chanteuses (1884). Il y eut même, pour les chanteurs, une classe de répertoire.

Durant ces quelques années, tant de nominations sont faites, tant de changements d'attributions de classes surviennent, et, plus tard, un si grand nombre de professeurs quittent le Conservatoire de leur plein gré ou autrement, qu'il nous est impossible, à moins d'être fastidieux, d'établir à mesure un contrôle exact de tous ces mouvements conservatoriens. Il est à remarquer encore que tous les professeurs nommés à cette époque et actuellement au Conservatoire, enseignent dans des cours supérieurs, notamment au piano.

De ce mouvement intensif et exagéré, il demeure acquis ceci : le Conservatoire, qui ne comptait que 25 professeurs en 1876-1877, en possédait 43 six ans

après ; c'était l'invasion. On fut obligé de l'endiguer à partir de 1885.

Après le départ de Sain-d'Arod, M. Messerer était nommé censeur et investi de pouvoirs directoriaux. Il était assisté toutefois d'un comité d'études composé de MM. Millont, Lauret, Depoitier, S. Reynaud, F. Autran, avocat, et Edouard Michel, critique d'art (avril 1883). L'excellent et consciencieux artiste, le père Martin, comme nous l'appelions, était mort quelques mois après avoir quitté le Conservatoire (août 1882) ; il laissait une bibliothèque musicale fort riche (1) dont la Ville, malgré les conseils et les rapports de M. Messerer, ne voulut pas faire l'acquisition avantageuse. Cette collection inestimable, qui aurait été si précieuse pour nous, fut dispersée, sous le marteau des commissaires-priseurs, à Paris.

L'adjoint Morges, professeur à la Faculté, qui arrivait en 1883 à la délégation des Beaux-Arts, réagit contre l'inobservation des règlements. Il prouva, en plusieurs circonstances, son énergie impitoyable. Mlle Revello était révoquée de la classe de chant, pour avoir, contre le gré du directeur et de l'adjoint, prêté son concours et celui de sa classe à un concert. Ce professeur était remplacé, en mars 1883, par Mlle Pauline Costes. D'autres mesures disciplinaires visant les élèves furent appliquées sans espoir de retour. Mais la municipalité changeait bientôt ; un autre adjoint aux Beaux-Arts succédait à Morges. Les commissions admi-

(1) C. F. *Biographie universelle des Musiciens*, tome II, page 174. Notes sur la Bibliothèque de Martin, par A. Rostand.

nistratives s'ingéraient à nouveau dans les questions techniques du Conservatoire. M. Messerer, payé d'ennuis pour son zèle, tracassé de tous côtés, faisait une tentative vaine de rattachement de l'Ecole de musique au Conservatoire de Paris, puis donnait, en octobre 1884, sa démission de censeur en même temps que de professeur de la classe d'harmonie.

A la mort du pianiste Darboville, Th. Thurner avait été appelé au Conservatoire, où on créait à son intention une classe de perfectionnement (octobre 1883). A la suite de la démission de M. Messerer, le censeur Lan était de nouveau placé à ce poste. On mit Depoitier à la tête d'une classe chorale, et Miranne eut une classe d'ensemble instrumental (mai 1884). On décide M. Messerer à reprendre, après un an d'interruption, son cours d'harmonie (octobre 1885), pendant qu'on supprime les classes de harpe et d'alto, qui n'avaient pas d'élèves, et qu'on accepte les démissions de Mlles Magaud et Cambon et de M. Girard. Quant à la classe d'orgue, dont il est parlé constamment dans les séances de la Commission, elle n'eut jamais lieu, et le pédalier qu'on avait acheté dans ce but, traîna sans emploi dans les classes, jusqu'à sa mystérieuse disparition.

L'adjoint Nicolas avait organisé un Comité d'études composé de MM. Messerer, Millont, Depoitier, A. Caune et Laforêt. En cette année 1885-1886, Cival mourait et était remplacé à la classe de trombone par Gebelin. Le professeur de clarinette Mathieu disparaissait aussi. On lui désignait un successeur, M. Kakoski, qui, chose assez

peu commune, ne vint jamais prendre cet emploi. M. Paul Maria l'acceptait sur de pressantes sollicitations. Jean Tolbecque, bel artiste, fâcheusement adonné à l'alcool, était révoqué le 17 mait 1886 de l'emploi qu'il occupait depuis le départ de Casella. Grandmaître était nommé professeur de violoncelle (1886). Péronnet quittait sa classe de piano, après avoir perdu sa situation et, se croyant persécuté, se retirait à Moulin, où il mourut bientôt.

L'adjoint Bret, arrivant aux Beaux-Arts, voulut rehausser le prestige de l'Ecole de musique. On appela de Paris un deuxième grand prix de Rome à la direction du Conservatoire de Marseille, en lui allouant 8000 francs d'appointements. Ce musicien de carrière, qui ne composa pas un seul manuscrit pendant toute sa direction, arrivait en octobre 1887. En avril 1889, on le priait de démissionner. Ne pouvant lutter contre certains errements inhérents à cette institution communale qu'il dirigeait, désœuvré et désabusé, Claudius Blanc laissa un peu trop facile l'entrée de son cabinet à ses pensionnaires. Les conséquences de ces visites prolongées ne tardèrent pas à le perdre.

Aussitôt un nouveau Comité d'études se formait. C'était le *deus ex machina* conservatorien. Il fonctionna avec les professeurs Messerer, Millont, Thurner, Dépoitier, Julien et Gleise-Crivelli jusqu'à l'arrivée de la première municipalité Flaissières, qui supprimait en octobre 1892 le budget du Conservatoire. Faisant retour en arrière, il faut relater la mort du professeur Perier, qui permet à Perrin d'entrer à la classe de contrebasse (1888) ; et la mort aussi du pianiste Ginouvès, artiste spi-

rituel et amusant, compositeur à ses heures (1889); la nomination, pour un temps très court, de M. Paul Autran dans une classe d'ensemble choral (1889); celle de Rabatel remplaçant Chabert aux classes de solfège adultes (1890); celle de M. Mourey succédant à Grandmaître, décédé (1890).

La suppression du budget du Conservatoire causa un grand émoi dans le monde musical. Tous les professionnels marseillais s'agitèrent. Enfin, dans une réunion générale provoquée par M. Messerer, les professeurs du Conservatoire décidèrent de continuer à faire gratuitement leurs classes respectives, ne demandant à la Ville qu'un local et son concierge, avec la gratuité du gaz. M. Messerer était, après l'acceptation de ces clauses par la municipalité, chargé par ses pairs de la direction générale, assisté de Léopold Aubert pour les classes d'instruments à archets. Seul, Th. Thurner n'acceptait pas cette combinaison et se retirait sous sa tente. La mort est venue surprendre ce grand artiste, encore en activité profes-fessionnelle, le 15 mars 1907.

Le budget du Conservatoire était rétabli en octobre 1893 et M. Messerer était nommé officiellement directeur.

Depuis deux années, des changements nombreux s'étaient produits dans les attributions de classes; de nouveaux professeurs avaient été nommés par arrêté. Le flutiste Lauret, démissionnaire, était remplacé par le virtuose Bertram, qui ne restait qu'un an et cédait son emploi à Richard (1891). Le clarinettiste Bourdin entrait comme professeur en 1891; M. Paul Lautier pre-

nait, en octobre, la succession de son maître B. Millont. Et, après avoir accompli une longue et brillante carrière, ce dernier mourait en novembre 1893. A la classe d'art dramatique, on attribuait l'emploi de Coste au comédien Jalabert qui, étant nommé directeur du Gymnase, cédait sa place à Hadingue (1892). Callamand et Gueydan étaient nommés au concours professeurs de chant (novembre 1892), Mme Palméro-Jondry était aussi choisie au concours pour professer une classe supérieure de piano (décembre 1892).

Tels sont maintenant par rang de date les événements accomplis au Conservatoire :

30 mai 1894, audition de l'hymne d'Apollon, curieux spécimen de musique antique, découverte à Delphes par l'Ecole Française d'Athènes. Chant : Mlle Pauline Costes; conférence explicative par Mlle Vigoureux et M. Boissière.

On avait admis en cette année des cours faits gratuitement par certains professeurs :

Un cours de littérature dramatique était confié à M. G. Boissière, professeur à la Faculté ; un cours de déclamation lyrique à M. Ernest Vois ; un cours de piano à Mlle Ivaldi; un cours d'Histoire de la musique à Mlle Vigoureux. Ce dernier seul ne disparut pas les années suivantes.

Sont successivement nommés ensuite :

Octobre 1894 : Mme Marie Laure, à la classe d'art dramatique, en remplacement d'Hadingue ;

Octobre 1895 : Rey, à la classe de cor, en remplacement de Criotier, décédé ;

Janvier 1896 : M. Choppin, à la classe de chant hommes, en remplacement de Callamand ;

Octobre 1896 : Mme Giry-Vachot, à la classe de chant, sans titulaire depuis 1892 à la mort de Mme Butet ;

Octobre 1896 : M. Bruno-Maurel, successivement à la classe de solfège et d'harmonie jeunes gens ;

Décembre 1896 : M. G. Gillet, à la classe de trombone, à la mort de Meissonnier ;

Octobre 1897 : Mme Michel-Coste, professeur de la classe de solfège des chanteuses, sans titulaire depuis le départ de Mlle Antonia Blanc ;

Octobre 1897 : Mlle E. Vigoureux, titularisée au cours d'Histoire de la musique ;

Mars 1898 : M. G. Gillet, administrateur en remplacement de M. Messerer, démissionnaire, et nommé directeur honoraire ;

Octobre 1900 : Mme Gouirand-Gentil, professeur de piano, section élémentaire et supérieure. Chaque professeur de piano ayant les deux sections ;

Octobre 1900. M. Négrel, professeur de littérature dramatique, puis professeur de la classe de diction (jeunes gens) ;

Octobre 1900. Le docteur Niel, professeur du cours d'enseignement technique, section psychologique (classe disparue) ;

Décembre 1900. M. Leydet, professeur de cornet et de trompette, en remplacement de Gattermann, décédé ;

Octobre 1901. M. Paul Autran, professeur de basson, en remplacement de M. Jullien, mis à la retraite ;

Janvier 1902. M. Fabre, professeur de saxophone ;

Janvier 1902, Mlle B. Crochent, professeur de diction ;

Janvier 1902. M. E. Frey, professeur d'art dramatique, en remplacement de Mme Marie-Laure, démissionnaire ;

Février 1903. M. Messerer, directeur provisoire, succédant à M. G. Gillet, administrateur, démissionnaire ;

Octobre 1903. M. Paul Roche, professeur de violon, en remplacement de M. Pellenc, démissionnaire ;

Juin 1904. M. André Gouirand, directeur, en remplacement de M. Messerer, démissionnaire ;

Octobre 1904. M. Vincent Fosse, professeur des classes d'adultes et de solfège des chanteurs, en remplacement de Rabatel, décédé ;

Novembre 1904. M. Audoli, professeur des classes élémentaires de violon (création) ;

Février 1905. Mlle B. Rozan, professeur de piano, en remplacement de Mme Jolly, retraitée sur sa demande ;

Octobre 1905. M. Miranne, chargé de la classe d'ensemble orchestral ;

Octobre 1905. Mme Battigne et Mlle Cabret, professeurs des classes élémentaires des jeunes filles ;

Octobre 1905. M. François Jean, classe élémentaire et supérieure de solfège (garçons) ;

Octobre 1906. M. Sarrasin, professeur de flûte, en remplacement de M. Richard, mis à la retraite ;

Octobre 1906. M. Payan, professeur de clarinette, en remplacement de M. Bourdin, décédé ;

Octobre 1906. M F. Rey, professeur de la classe d'ensemble orchestral, en remplacement de M. Miranne, démissionnaire ;

Mars 1907 Mme Flour-Lunssens, professeur de harpe à pédales ; Mlle Arnaud, professeur de harpe chromatique (création) ;

Octobre 1907. M. François Jean, professeur à la classe de hautbois, par permutation avec M. J.-B. Autran, professeur des classes élémentaires et supérieures (garçons) ;

Il est juste d'ajouter ici les noms des secrétaires ayant rempli au Conservatoire cette fonction depuis 1872 : MM. Jullien, Lévy, Michel, Capus, Boy et C. Labitte.

En janvier 1903, l'inspecteur Maréchal, compositeur et prix de Rome, était venu inspecter l'École pendant trois jours. Une fois encore, l'essai de rattachement à

Paris, provoqué par l'adjoint aux Beaux-Arts, Léon Roger, avortait pour des raisons financières.

On ne saurait passer sous silence les deux Récital-Causeries donnés en 1903 et en 1905 par le grand pianiste Francis Planté. Tous ceux qui eurent la joie d'assister à cette leçon d'art en conserveront un inoubliable souvenir.

Le Conservatoire de Marseille est depuis longtemps le prétexte facile à des commentaires fantaisistes souvent exagérés. Ainsi que tous les conservatoires, il a ses défauts inéluctables ; il possède cependant de bonnes classes qui ont eu, par un intelligent enseignement, d'heureux effets. Depuis 1873, plus de soixante élèves sortis de son sein ont obtenu au Conservatoire de Paris de brillantes nominations. Aux derniers examens, huit lauréats de notre école ont été admis élèves titulaires dans des classes d'accès assez difficile, comme l'harmonie, le piano et le violon ; pendant que d'autres pénétraient dans des classes de chant, de contrebasse, de cor et de cornet.

Nous demeurons persuadé que ces résultats n'ont pas été souvent atteints par d'autres conservatoires provinciaux, fussent-ils même succursale de Paris. Est-ce à dire que tout est parfait à présent ? Non, certes ! Comme toutes les institutions humaines, celle du Conservatoire est sujette à des imperfections qui pourront un jour disparaître ou s'atténuer.

Dans le beau monument qu'on se propose de construire au cours Pierre-Puget à la suite des efforts de M. Léon Roger, nous souhaiterions ne voir pénétrer, autant qu'il est possible, que des élèves

à peu près aptes à faire une carrière musicale. Si Marseille veut avoir un Conservatoire digne de son importance, nous estimons qu'il faudra de plus en plus sélectionner les examens d'entrée et se montrer plus exigeant, dans certaines classes, pour l'attribution des premiers prix futurs.

Grand-Théât et l'Art lyriq (1873-19

Depuis la période de la Révolution, on n'avait pas vu à Marseille autant de manifestations d'art lyrique qu'en l'année 1873-1874. Trois théâtres y jouaient simultanément l'opéra et l'opéra-comique.

En octobre 1873, la direction Delmary annonçait la réouverture du théâtre Vallette, où enfin avaient disparu la piste des clowns et l'arène des lutteurs. La salle était encore vibrante des accents tragiques d'Agar, des cris enthousiastes d'Hadingue ; encore égayée par les récents flons-flons de l'opérette et les tableaux châtoyants de la féerie. Le barnum Humann y avait produit dans un concert sensationnel toutes les célébrités de l'époque : les cantatrices Marie Marimon, Marie La Blache et Marie Saxe ; les concertistes Allard, Sivori, Léonard, Franchomme et Jaël ; le corniste facétieux Vivier et le conférencier Timothée Trim. Une troupe d'opéra italien y donnait, avec le ténor Fernando, une série de représentations, pendant que les artistes musiciens de l'ex-orchestre du Grand-Théâtre, concurrencés par l'orchestre des Dames Viennoises, essayaient, sous la baguette de F. de Mol, d'y implanter le goût des concerts populaires de musique classique, le dimanche à 4 heures 1/2.

La direction Dalmary ne dura pas longtemps. Les séances de prestidigitation et de trapèze volant,

qui alternaient avec la *Favorite* ou la *Muette de Portici* chantées par Michot, cessèrent au commencement de l'année 1874. Dans ce même théâtre où Maurel venait représenter *Ernani*, le 3 septembre, la basse Boudouresque y faisait des débuts tardifs. Le succès de cette soirée décida de la carrière de notre concitoyen qui, quelques mois après, était engagé à l'Opéra.

Dans le local qu'occupe actuellement le *Petit Provençal*, un théâtre avait aussi ouvert ses portes, en novembre 1873, sous le nom de Théâtre des Menus-Plaisirs. On y jouait tout d'abord le *Barbier*, le *Trouvère* et même *Guillaume-Tell*, qui firent place à l'opérette *le Manoir de Pic-Tordu*.

Tous ces théâtres disparurent bientôt, et la salle Beauvau, ainsi appelée alors, demeura seule, sous la direction Husson, le temple de l'art lyrique. Momas avait quitté Marseille. On l'avait remplacé par M. Solié, musicien routinier, chef d'orchestre médiocre, qui sut habilement se maintenir au pupître pendant près de dix ans. Pour empêcher toute concurrence, Husson avait loué le théâtre Vallette à certaines conditions, se réservant le droit d'y donner, le dimanche dans l'après-midi, des opéras-comiques. C'est au mois de décembre 1874 que remonte l'origine des matinées lyriques. Deux années après, le 19 novembre 1876, elles s'implantaient, à la salle Beauvau, par une représentation de la *Fille du Régiment*.

Le théâtre du Gymnase continuait avec succès la série de ses représentations d'opérette. *Giroflé-Girofla* avait succédé à la *Fille de Mme Angot*; et le bon public continuait à rire aux facéties du *Testa-*

ment de M. de Crac, du compositeur à la mode Ch. Lecocq. Le succès de ces opérettes était dû en partie à l'excellente exécution orchestrale qu'en donnaient les musiciens du Gymnase, groupe compact, curieux, composé de types inoubliables, dirigés par Emile Tauffenberger.

Au Grand-Théâtre, la saison de 1874-1875 n'avait pas été très brillante. Elle s'achevait monotone avec le répertoire ordinaire et la reprise de *Pétrarque.* Une représentation de Nilson dans Marguerite de *Faust,* donnée au Théâtre Vallette ; une représentation de la chanteuse légère Anna Belloca, dans le *Barbier* ; quelques représentations du ténor Tournié, de la basse Depassio, du baryton Lassale et de la Franchino avaient été les événements de l'année.

En avril 1875, un opéra-comique en un acte, *Fatma,* du compositeur marseillais Flégier, était chanté par trois excellents artistes : le ténor Dereims, la basse-chantante Bacquié et Mlle Faivre (Fatma). Le critique Pradelle, sous le pseudonyme de Desaix, écrit à ce sujet : « L'opéra-comique de M. Flégier est très français de style, d'invention et de composition ; nous le comparerions volontiers à ces petits crus bourguignons dont la couleur clairette réjouit l'œil et dont l'arôme et la saveur portent l'allégresse dans nos veines (1). » *Fatma* eut quatre représentations. M. Flégier était alors très justement populaire à Marseille, où sa vocale si réussie *les Stances* était chantée partout. Sa mélodie *le Cor,* sur des vers d'Alfred de Vigny,

(1) *Le Sémaphore* du 12 avril 1875.

devait avoir encore un plus grand retentissement (1).

Après les quatre soirées d'*Ivan IV*, grand opéra du chanteur et compositeur Brion d'Orgeval, que la vaillance du ténor Delabranche, de Dumestre et de Bérardi ne réussit pas à sauver, la direction Husson s'acheva sans éclat. Les trompettes d'*Aïda* (2) venaient en janvier 1877 réveiller le Grand-Théâtre et prouver l'intelligence artistique de la direction Campocasso. Verdi faisait dans cet opéra une courageuse et heureuse évolution, accueillie avec autant d'étonnement que d'enthousiasme. Bien que la subvention fût, en l'année 1876-1877, portée à 200.000 francs, il ne restait vraiment au directeur, lorsqu'on défalquait les frais de loyer, d'entretien, du droit des pauvres et de l'éclairage, qu'une somme de 110.000 francs pour sept mois d'exploitation. Cette somme arrivait à 130.000 francs net dès l'année 1877 jusqu'en 1881.

Le succès relatif de *Piccolino*, opéra-comique en 3 actes de Guiraud, précédait, en avril 1876, le *Cinq Mars* de Gounod ; pendant que *Philémon et*

(1) Cf. Supplément à la *Biographie Universelle des Musiciens*, tome I, page 336, Al. R-D.

(2) Distribution d'*Aïda* :

Radamès	MM.	Mierzwinski.
Amonastro		Dumestre.
Ramphis.............		Echetto.
Pharaon.............		Neveu.
Aïda................	Mmes	de Stuklé.
Amnéris.............		Perlat.
La Grande Prêtresse.		Durand-Durieu.

Baucis allait passer inaperçu et que *Carmen* (1) de Bizet, même avec Galli-Marié, ne trouvait pas tout d'abord l'accueil chaleureux qu'on lui fit les années suivantes.

Le baryton Faure avait donné plusieurs représentations très suivies de l'année 1876 à l'année 1878. Ismaël s'était montré de nouveau au public du Grand-Théâtre, qui applaudissait aussi la contralto Leawington.

L'annonce des représentations de *Madame Favart*, opéra-comique d'Offenbach, souleva dans la Presse une polémique assez vive. Cet ouvrage, qu'on jugeait peu digne de figurer sur une scène lyrique, laquelle en avait cependant vu bien d'autres, réussit pourtant. Campocasso sauva la situation en faisant venir Offenbach diriger en personne une représentation de son opéra-comique, au bénéfice des pauvres. On oublia les anciens griefs ; et les couplets de *Madame Favart*, bien chantés par Mme Vaillant-Couturier et MM. Marris, Jouanne et Dervilliers, furent applaudis pendant vingt soirées. La réussite de *Madame Favart* poussa Campocasso à monter, en 1881, la *Fille du Tambour-Major*, ineptie musicale qui, malgré le talent des interprètes, compromit la réputation artistique de ce directeur.

(1) Distribution de *Carmen*, 12 avril 1878 :

Don José............	MM.	Leroy.
Escamilio...		Itrac.
Le Dancaire.........		Nief.
Le Remendado		Dervilliers.
Carmen..............	Mmes	Galli-Marié.
Micaela..............		Claire Cordier.

En 1880-1881, la Commission instituée pour juger les œuvres lyriques des compositeurs marseillais couronna *Spartacus*, grand-opéra en 5 actes de M. Monsigu, qui eut deux représentations. *Le Chanteur de Médine*, opéra-comique de F. de Mol, représenté le 25 avril 1881, n'avait pas de lendemain et, en 1882, on jouait quatre fois *Claudia*, grand-opéra en cinq actes de G. Péronnet ; *Lauriane*, drame lyrique en 4 actes, paroles de L. Guiou, était représenté en janvier 1883. La musique du portugais Machado, bien que supérieure à celle des autres ouvrages entendus, ne justifiait pas la tentative de décentralisation faite à cette époque sans résultats.

La direction Bernard (1881-1884) eut à son actif *le Florentin*, opéra-comique de Lenepveu et la *Damnation de Faust*, légende dramatique de Berlioz, représentée pour la première fois à Marseille le 9 mai 1883 (1), supérieurement comprise par le chef d'orchestre Hasselmanns, qui monta l'œuvre en trois répétitions. Ce fut l'événement artistique de l'année, événement encore dans la mémoire de tous ceux qui y participèrent. Avec l'opéra-comique *les Contes d'Hoffmann*, Offenbach prenait une éclatante revanche. M[lle] Julia Potel, dans les rôles multiples de Stella, Olympia, Antonia ; Bataille, dans le docteur Miracle et le ténor Barbe dans le rôle d'Hoffmann, assurèrent le succès de treize

(1) Distribution de la *Damnation de Faust* :

Faust, ...	MM. Villaret fils
Méphistophélès	H. Devriès.
Brander................	Henri D.
Marguerite, ...	M[me] Hamann.

représentations (janvier 1884). Massenet venait, le 3 avril 1884, conduire sa *Manon* dont il avait dirigé toutes les répétitions. Julia Potel y faisait une belle création. Le *Tribut de Zamora* n'ajoutait rien à la gloire de Gounod (1884).

Depuis le mois de juillet 1882, la ville avait fait l'acquisition du Grand-Théâtre. Les directeurs n'eurent plus de loyer à payer depuis cette époque et la somme de 60.000 francs, location annuelle, figura dans la somme totale des subventions.

M. Elbert qui prenait, en 1884, la direction du Grand-Théâtre, en quelque sorte sans subvention nette, ne pouvait, à moins d'un miracle, y faire une saison prospère. Le miracle ne se produisit pas. L'*Hérodiade* de Massenet (mai 1885) n'eut pas beaucoup de bonheur, en fin de saison, continuée par MM. Roize et Montus.

Campocasso revenait l'année suivante et, au bout de cinq mois, passait la main à Roudil. Ce directeur voyait sa subvention atteindre le chiffre net de 150.000 francs. Au chef d'orchestre Accursi, venu de Vichy et de Monte-Carlo, succédait Brunel, un des plus remarquables chefs d'orchestre contemporains. Avant la bonne réception faite à *Lackmé* (novembre 1887), on avait entendu *Henri VIII* de Saint-Saëns, qui cédait bientôt la place aux *Pêcheuses de Perles*, œuvre de jeunesse de Bizet. On avait donné en février, pour la première fois à Marseille, l'*Arlésienne* avec ses intermèdes musicaux, soulignant l'action du drame de Daudet, joué par la troupe du Gymnase.

Les artistes de l'Opéra : Vidal Renée, contralto pensionnaire, le ténor Duc et Mlle Dufrane, forte

chanteuse en représentations, se montraient sur la scène de l'Opéra marseillais; pendant que Soulacroix, de l'Opéra-Comique, s'y faisait applaudir aussi pour la première fois. On venait d'entendre, peu de temps avant, les ténors Escalaïs et Cossira, dans la pleine possession de leurs moyens

Le ballet *Callirhoé*, bien réglé par Natta, mettait en évidence la musicienne Chaminade (mars 1888); et pendant que ces airs de ballet, transcrits au piano, allaient faire la fortune du compositeur, le bon poète Elzéard Rougier, auteur d'un libretto exquis, demeurait aussi peu fortuné qu'avant.

En 1889, MM. Calabresi et Stoumon nous apportèrent le *Sigurd*, de F. Reyer, qui fut représenté après bien des difficultés, le 28 mars (1). Ce devait être le lot de ce compositeur durant toute sa carrière Le chef d'orchestre Barwolf, docile aux observations du compositeur, conduisit cet opéra, repris depuis, avec succès, à chaque saison théâtrale. Par opposition d'art intéressante, le *Joli Gilles* du délicat musicien Poize avait précédé de quelques mois les accents dramatiques un peu bruyants de *Sigurd*. L'année avait été musicalement heureuse et la subvention avait atteint le chiffre de 170.000 francs net pour six mois seulement d'exploitation.

(1) **Distribution**

Sigurd....................	MM.	Sellier.
Gunther..................		Guillemot.
Kayen......		Gresse.
Le Grand Prêtre.........		Soulacroix.
Brunehild...............	Mmes	Fiérens.
Hilda....................		Pirotté.
Uta......................		R. Vidal.

Une représentation donnée avec Melba fut sensationnelle.

Campocasso revenait, une troisième fois, aux mêmes conditions que ses prédécesseurs, avec une durée de sept mois ; mais dès l'année 1890, il voyait sa subvention s'élever au chiffre de 242.000 francs net. C'était comme on dit un joli denier. Ce chiffre s'augmentera encore par la suite. Les dernières années de la direction Campocasso furent actives. On montait *Patrie*, grand-opéra de Paladilhe (5 mars 1890) ; *le Roi d'Ys*, opéra de Lalo (22 mars 1890) (1) ; *la Basoche*, opéra comique de Messager (janvier 1891) ; *Samson et Dalila*, opéra de Saint-Saëns (avril 1891) (2) ; *l'Amour Médecin*, opéra-comique de Poise (1892) ; et le 26 février de la même année, *Lohengrin*, opéra romantique de Richard Wagner, avec Muratet, Beyle, Chambon ; Mesdames Tanésy et Fiérens, qui eut, grâce à ces excellents interprètes, vingt représentations. Depuis 1890, Miranne, qui avait remplacé Warnots comme chef d'orchestre, présidait à ces dernières créations.

(1) Distribution du *Roi d'Ys* :

Mylio	MM.	Alvarez.
Le Roi		Berthomme.
Karnac		Lacôme.
Saint-Corentin		Besson,
Margaret	Mmes	Armand.
Rozen		Lœwentshon.

Cette belle partition jouée à Paris en 1888 était composée depuis plus de vingt ans.

(2) Distribution de *Samson et Dalila* :

Samson	MM.	Alvarez.
Le Grand Prêtre		Beyle.
Un vieillard hébreu ..		Chambon.
Dalila	Mme	Armand.

Après Campocasso, les directions Dufour, et Letellier et Cie furent toutes les deux passagères. Cette dernière direction voyait sa subvention réduite de près de 50.000 francs à cause de nouvelles charges imposées. Alors que le drame lyrique de A. Bruneau, *le Rêve*, ne plut pas aux habitués du Grand-Théâtre, *Cavalleria Rusticana*, du maëstro Mascagni, réussit pleinement. La *Salammbô*, de Reyer, fut l'événement de l'année 1893. La première représentation eut lieu le 11 avril (1). L'incident qui éclata sur le choix de l'interprète de *Salammbô* faillit tourner au tragique. Pour tout arranger, on nous donna deux Salammbô d'esthétique et de compréhension différentes. Faisant mentir le proverbe, Reyer devenait prophète en son pays, et la place Beauvau ou du Grand-Théâtre allait s'appeler désormais du fait de la ténacité de quelques admirateurs du musicien: place Ernest Reyer. Comme conséquence, l'ancienne salle Beauvau prenait aussi le nom de *Salle Reyer*.

L'opéra-comique *Madame Chrysanthème* passa inaperçu en 1893 ; et la musique chinoise de M. Guimet, un an après cette évocation japonaise, dut à la splendeur des décors de *Taï-Tsoung*, d'obtenir sept représentations (avril 1894).

La direction Mobisson, à qui on accordait tout

(1) Distribution de *Salammbô* :

Matho	MM. Paulin.
Shabarim	Chevalier.
Hamilcar	Noté.
Gigon	Vérin.
Spendius	Delvoye.
Narr'havas	Devriès.
Salammbô	Mmes Issaurat et Paccary.

près de 200.000 francs net de subvention, faisait connaître aux Marseillais : le *Werther*, de Massenet (27 avril 1894) (1) ; *l'Attaque du Moulin*, de A. Bruneau ; *le Portrait de Manon*, de Massenet ; *la Vivandière*, de B. Godard ; le *Tannhauser*, de Wagner (11 mars 1896), avec Cossira et Tanésy ; *I Pagliacci*, de Léon Cavallo (avril 1896). Enfin, entre autres ballets, il faut mentionner, avec celui de *Sylvia*, de Delibes, la délicieuse *Javotte* de Saint-Saëns. *Mazeppa*, grand-opéra de Mme de Grandval, ne fournit pas une longue course ; et *Pierre d'Aragon* ne fit, l'année suivante, qu'une très fugitive apparition. La grande pensée de la direction artistique de Mobisson fut de donner la *Walkyrie*. La première représentation de cet ouvrage eut lieu le 9 avril 1897 (2), sous la direction de M. Messager, adressé au directeur par la famille Wagner. Rien n'avait été négligé pour rendre dans son intégrité scrupuleuse l'œuvre de Wagner. Le chef d'orchestre Barwolf, qui était depuis trois ans au pupitre, s'en allait avec la direction Mobisson. En

(1) Distribution de *Werther* :

Werther	MM.	Cornubert.
Albert		Layolle.
Le Bailli............		Savi di Cadio.
Schmit..............		Baroche.
Charlotte	Mmes	Martini-Savini.
Sophie...............		Wauthrin.

(2) Distribution de *La Walkyrie* :

Siegmund...........	MM.	Muratet.
Wotan...............		Barthet, Beyle.
Hunding.............		Vérin.
Brunehilde..........	Mmes	Th. Ganne.
Sieglinde............		Tanésy.
Frika................		Dalcia.

trois années, les Marseillais avaient pu entendre, concurremment avec les artistes engagés, les ténors Jérôme, Vergnet et Gilbert, et la dugazon Tarquini d'Or.

La municipalité ayant refusé de voter une subvention théâtrale, la saison 1897-1898 fut un intermède réjouissant parfois. M. Charley essaya d'acclimater à nouveau le grand drame sur la scène de la salle Reyer. Cette tentative ne fut ni longue ni heureuse. Il y eut exactement quatorze représentations de drame, dans lesquelles les habitués de l'opéra se livrèrent à des manifestations véhémentes. *La Maison du Baigneur*, grande machine mélodramatique, fut le prétexte d'une soirée orageuse où, par des cris d'animaux, des cantiques parodiés, les manifestants empêchèrent les acteurs de parler. Le Grand-Théâtre fut évacué et, à partir de ce jour, fermé par ordre.

La direction du Gymnase profita du silence qui s'était fait à la salle Reyer pour donner quelques représeniations d'opéra. Le chef d'orchestre Claudius y faisait ses débuts.

L'année suivante, le Grand-Théâtre rouvrait ses portes avec sa subvention rétablie à près de 200.000 francs net pour cinq mois et demi. On constate que, depuis dix ans, la subvention augmentait graduellement. M. Paul Lan n'y fit pas fortune cependant.

Au moment des fêtes commémorant la fondation de Marseille, deux opéras de compositeurs marseillais, *Erostrate* et *Gyptis*, furent représentés, les 16 et 18 octobre 1899.

La Bohème de Puccini eut un succès très vif le

4 novembre 1899 (1). Les musiciens italiens, après Mascagni, s'emparaient encore du goût du public avec un art séduisant, un ragoût d'inspiration dramatique tributaire de Bizet, de Gounod, de Massenet et de Saint-Saëns, adroitement adaptés sur des librettos français.

La Princesse d'Auberge, opéra en 4 actes du Belge Jean Blockx, avait de réelles qualités musicales, mais on fit payer au compositeur les audaces naturalistes du livret (janvier 1900). Miranne, qui était revenu en 1898-1899, cédait sa place au Belge Lagye, remplacé à son tour par Lévy. Les chefs d'orchestre ne demeuraient pas à cette époque plus d'un an au pupitre. La direction Paul Lan et d'Albert mit un peu inutilement à la scène la *Reine de Saba* de Gounod et la *Thaïs* de Massenet. Mais ce dernier compositeur, dont le drame lyrique *la Navarraise* avait passionné les spectateurs, voyait sa *Cendrillon* atteindre vingt et une représentations (janvier 1901). Massenet, après Niccolo, réussissait à mettre en musique ce conte de fées de Perrault, avec une ingénue et très adéquate inspiration.

André Chénier, opéra de Giordano, précéda d'un mois la *Louise* de Charpentier (15 mars 1901). Ce roman musical — puisqu'on doit l'appeler ainsi —

(1) Distribution de *la Bohème* :

Rodolphe..........	MM.	Leprestre.
Marcel...............		Ghasne.
Schaunard...........		Desmet.
Colline...............		Edwy.
Saint-Phar...........		Baroche.
Mimi................	Mmes	C. Ketten.
Musette		Walter.

produisit à Marseille l'impression profonde qu'il avait suscitée à Paris et, comme toutes les belles œuvres, était fortement discuté. Malgré les grèves qui attristaient en ce moment Marseille, malgré une période de froid tardif, cet ouvrage eut neuf représentations suivies.

On allait faire l'essai de la Régie théâtrale. Deux municipalités s'y employèrent ; Arthur Michaud, qui conduisait depuis plus de dix ans l'opéra-comique, devint premier chef d'orchestre. La première année de Régie mit à la scène *Sapho* de Massenet. L'incident du ténor Maréchal, à qui on avait imprudemment confié le rôle de Jean Gaussen, occasionna le départ de Vizentini, régisseur artiste. La *Belle au bois dormant*, opéra-féerie en 4 actes, de Silver, fut fêtée le 7 janvier 1902. Mme Bréjean-Silver, créatrice du rôle de la reine Aurore, assurait le succès de cet ouvrage. La partition de Boïto, *Méfistofele*, fournissait au ténor Scaramenberg (Faust), à la basse Seintein (Méphistophélès), et à Mme Therry (Marguerite) le motif d'une belle interprétation.

La deuxième année de régie ramenant Miranne encore une fois, nous donna *Les deux Billets*, de Poise (février 1903) ; le conte lyrique *Haënsel et Grétel*, de Humperdick (21 janvier 1903) (1) ; *Griselidis*, de Massenet (mars 1903) ; *Renaud d'Arles*, opéra de Desjoyaux (26 mars 1903). Une magni-

(1) Distribution de *Haënsel et Gretel* :

Haënsel........	Mmes De Tréville
Grétel.....................	D'Agenville
La Fée Grignotte.........	Marie Girard
Pierre, fabricant de balais	M. Chalmin

fique reprise de la *Damnation de Faust* compte encore à l'actif de cette saison.

M. Valcourt prenait, en mai 1903, la direction de l'Opéra municipal. La subvention atteignait son maximum, 376.000 francs, soit 290.000 francs net pour six mois d'exploitation. La Régie avait coûté davantage à la Ville. Les appointements du personnel étaient, à la vérité, augmentés considérablement depuis vingt ans. Les ouvrages importants représentés sous la direction Valcourt sont, par rang de date : *Messaline*, de Lara (1903) ; *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (février 1904) (1); *La Tosca*, de Puccini (novembre 1904) (2) ; *Le Jongleur de Notre-Dame*, miracle en trois actes, exquise inspiration de Massenet (janvier 1905), qui ne plut pas tout d'abord ; *La Fille de Roland*, de Bornier, mis à la scène lyrique par le compositeur Rabaud (1905). Et, curiosité rétrospective inutile, les premières du *Roi de Lahore* et d'*Esclarmonde*, de Massenet (1905). En février 1906, on entend *Les Girondins*, de Leborne, drame lyrique. *La Reine Fiamiette*, de Xavier Leroux, eut, à partir de mars, neuf brillantes représentations. Quant à *Sibéria* et à l'opéra *Les Fugitifs*, ils eurent le sort qu'ils méritaient.

(1) Distribution des *Maîtres Chanteurs* :

Walter.....	MM. Henderson	Eva.. ...	Mmes Strasy
Hans Sach,	Rothier	Madeleine	Charbonnel
Voil Pogner	Bouxman		

(2) Distribution de *La Tosca* :

Cavaradossi..	MM. A. Delmas	Floria Tosca.	Mmes Strasy
Scarpia..... .	Dufour	Un berger...	Virgitti
Angelotti.....	Balleroy		
Le Sacristain.	Cargue		
Spoletta......	Sarpe		

M. Ferdinand Rey occupe l'emploi de premier chef d'orchestre à partir d'octobre 1906. On a donné depuis la *Manon*, de Puccini, et l'Oratorio de *Marie-Magdeleine*, mis à la scène, très heureusement (avril 1907) : M. Imbart de La Tour (Jésus) et M[lle] Marié de Lisle (Marie-Magdeleine) composèrent et chantèrent ces deux rôles avec une intelligente compréhension et un beau style vocal.

A la direction prospère et habile de M. Valcourt, succède celle de M. Saugey, nommé pour la prochaine saison théâtrale et durant trois années.

Depuis la première représentation du *Triomphe de la Paix* du Provençal Gautier, le 28 janvier 1685, Marseille est demeuré presque constamment en avance du mouvement lyrique provincial. L'orchestre du Grand-Théâtre, composé de bons solistes et d'un excellent quatuor à cordes, dirigé souvent par des chefs réputés, aida puissamment aux succès des grandes œuvres lyriques. Sur cette scène, qui vit passer les plus grands artistes du chant, des noms inconnus, devenus ensuite glorieux, y furent consacrés. C'est là que, depuis les comédies ballets et les opéras de Lulli et de Campra jusqu'aux opéras dramatiques de Rameau et de Glück ; depuis les premiers opéras-comiques français jusqu'aux ouvrages de Rossini, de Meyerbeer, de Verdi, de Wagner, de Gounod, de Saint-Saëns, de Massenet et des musiciens contemporains, se continue l'évolution musicale en marche vers un constant devenir.

…iétés Quatuors …e Quintette.

Un moment interrompu à la fin des séances du Quatuor Millont, qui avait duré plus de trente

Musique de Chambre et Concerts.

années, le mouvement musical, caractérisé par la musique de chambre, s'éveille en 1890, devient intense vers 1895 et diminue peu à peu à partir de cette époque. Seule, aujourd'hui, la Société des Quatuors classiques du Conservatoire, dont nous parlons plus loin, reste debout. En relatant ici les efforts accomplis dans ces divers groupements, nous nous abstiendrons de toute critique ainsi que de toute louange, car ces exécutions sont trop proches de nous pour pouvoir les juger historiquement.

M. Paul Roche, violoniste, commençait le premier à organiser, avec quelques instrumentistes et sous le nom un peu pompeux de *Société des Grands Quatuors de Beethoven* des séances de musique classique qui atteignirent le chiffre de quarante en sept années. Une grande partie des quatuors de Beethoven ainsi que la musique de chambre des maîtres anciens et modernes y furent exécutés. Les œuvres de Martini, de Richard Metzdorff, de Smétana, de Borodine et de Glazounow apparurent pour la première fois dans les programmes. Ces séances de quatuors à cordes inaugurées aux Salons Pain en 1890 avec MM. P. Roche, F. Brignolle, F. Eyssermann et L. Arnoux eurent lieu ensuite à la Salle Messerer avec les concours successifs de MM. Lorenzi, G. Fosse, Martini. Les pianistes MM. Livon, Amici, Mmes Caillat-Berton et Pijotat étaient intervenus à tour de rôle dans la plupart de ces séances.

M. P. Lautier venait à peine d'être nommé professeur de violon au Conservatoire qu'il se hâta de constituer une société de quatuors à cordes, sous

le titre de *Société des Quatuors Classiques du Conservatoire*. Elle se composait de MM. P. Lautier, Marcellino, Brouzet et Mourey. Après ses auditions en 1891 dans la salle du Conservatoire, elle passa aux Salons Pain, puis au Cercle Artistique, rue Montgrand, et, alternativement, dans la salle de la Manufacture Marseillaise de Pianos et dans la salle Messerer, où elle donne ses séances actuellement. M. Gouiran remplaçait bientôt M. Brouzet. Les pianistes Amici, Livon, Jolly Saint-Ange, Beaume, Mmes Gouirand-Gentil, Pijotat, Bourgeois, Gibault, Marguerite Alliès (Jean Bonnin), Louise Didier, et d'autres instrumentistes ou concertistes interviennent gracieusement en prêtant leur concours dans l'exécution de solos, sonates, trios, quatuors et quintettes. Le 4 mars 1901, Gabriel Fauré joue lui-même dans une séance consacrée à ses œuvres. On peut dire que la meilleure partie du répertoire de la musique de chambre ancienne et moderne a été exécutées aux quatuors Lautier. En 1902, on fit entendre le septuor pour trompette de Saint-Saëns.

Aussitôt que la salle Messerer fut ouverte, en 1895, on vit éclore de nouveaux groupements musicaux. MM. Paul Bloch, Francescatti et Steinger vinrent y continuer leurs auditions musicales, commencées l'année précédente, qui s'agrémentaient des concours de Mmes Paula Marx et Giry-Vachot, de M. Duchesne, etc. MM. Jolly Saint-Ange, L. Pellenc, A. Weinstoetter, G. Lorenzi annonçaient à leur tour six séances de musique de chambre (18 novembre). Jolly Saint-Ange, enlevé tout jeune à l'art musical, était alors dans l'ardeur et la foi de ses vingt ans.

En 1896, Mme Palmero-Jondry prenait à son tour l'initiative de la formation d'un quintette harmonique, destiné à faire connaître les œuvres écrites pour les instruments à vent. C'était, si nous comptons bien, la troisième tentative de ce genre qu'on faisait à Marseille. La première datait de 1868, au moment où tous les instruments à vent étaient enseignés au Conservatoire avec Lauret, Mathieu, Lacroix et Ducarne ; la seconde était due à M. Paul Autran qui, fortement encouragé par M. Arnavon et à la suite de l'accueil chaleureux que les dilettanti marseillais avaient fait à ces instrumentistes dans un concert à la salle Vallette, organisa un quintette harmonique avec MM. Bertram, Bourdin, Dorel et Criotier. Cette Société donna six auditions fort intéressantes, du 17 janvier au 4 avril 1889.

Le quintette harmonique de Mme Palmero-Jondry — second en date — se composait de MM. Bertet, François Jean, Dalla-Baratta, Letellier, et successivement de Gilly, Garnier et Canguilhem, bassons. Entre autres morceaux d'ensemble spécialement écrits pour instruments à vent, on entendit à ces séances l'*otetto*, de Beethoven.

Toutes ces séances de musique de chambre étaient suivies assidûment par un groupe de dilettanti convaincus. Il y eut encore dans cette salle Messerer, depuis le jour de son ouverture, de nombreuses auditions musicales dont nous donnons, par rang de date, les plus importantes, les auditions d'élèves excepté :

1895 14 novembre : Récital pour piano : Mme Gouirand-Gentil;
» 21 décembre : Conférence de M. Gustave Derepas sur la vie et l'œuvre de César Franck;
1896 15 janvier : Récital pour piano : Mme Zeiger de Saint-Marc;
» 9 novembre : *Fritiof*, légende scandinave de Max Bruch : Groupe Berlioz ;
» 8 décembre : Séance musicale : Mlle Arnaud et Brouzet ;
» 15 décembre : Récital pour piano : Arthur de Greef ;
1897 11, 18 et 25 mars : Les Maîtres du clavecin et du piano : M. Amici, piano ; Mlle E. Vigoureux, conférencière ;
1898 3 février : Récital pour piano : Mlle Marguerite Alliès ;
» 23 et 30 avril : Deux récitals pour piano : Jolly Saint-Ange ;
» 16 novembre : Récital Pugno avec le concours de Mlle Alliès ;
» 20 décembre : 2e Récital : Marguerite Alliès ;
1900 4 janvier : Séance de musique moderne : Mlle Blanche Rozan et Albert Geloso, violoniste ;
» 24 janvier : Séances de sonates modernes : Mlle Marguerite Alliès et M. Jean Bonnin, violoncelliste ;
» 8 février : Récital pour piano : Lucien Wurmser et Jolly Saint-Ange ;
» 12 février : Séance musicale : Paul Lautier, Mlle Louise Didier et Rastit ;
» 26 mars : Concert et Récital : Pellenc et Jolly Saint-Ange ;
» 7 avril : Audition du *Paradis et de la Péri*, de Schumann : Mlle Martin de la Rouvière ;
» 26 novembre : Séance de musique de chambre : Paul Viardot, Bonnin, Marcellino, Lorenzi, Mlle Alliès, Jolly Saint-Ange ;
1901 17 et 22 janvier : Deux séances de musique ancienne : Schola Cantorum de Paris;
» 21 et 24 janvier : Deux concerts : Lucien Wurmser et Paul Viardot ;
» 28 janvier : Concert Paul Lautier fils ;
» 14 mars : Récital de piano : Aug. Arnoult et Mlle Th. Moulin, cantatrice ;

1901 22 mars : Séance de musique pour harpe chromatique et piano : Mlles Lucile et Marguerite Delcourt ;
» 22 avril : Récital de piano : Mlle Lucie Gibault ;
» 16 décembre : Séance musicale de chambre : Paul Viardot, Mme Mondon ;
1902 9 janvier : Concert : Paul Lautier fils ;
» 10 mars : Récital pour piano : Mlle Marguerite Torcat et Jolly-Saint-Ange ;
» 3 avril : Concert : Mlle Marguerite Bourgeois et François Jean, hautboïste ;
1903 20 janvier : Concert : Schola Cantorum de Paris et Quatuor Zimmer;
1903 29 janvier : Concert : Oliveira, violoniste et Mlle Lucie Gibault ;
» 14 mars : Récital pour piano : Edouard Rissler ;
» 2 avril : Récital pour piano : Mme Anna Laidlaw ;
1904 15 janvier : Récital pour piano : Jolly-Saint-Ange ;
» 22 janvier : Récital pour piano : Mlle Blanche Rozan ;
» 5 février ; Concert : Mlle Anna Airaud et Abbiate, violoncelliste ;
» 1er mars : Concert : Joseph Thibaud, Francis Thibaud et Jules Boucherit ;
» 8 mars : Concert de M. et Mme Jean Bonnin ;
» 23 et 26 mars : Deux séances de sonates pour piano et violon : Mlles Blanche Rozan et Jeanne Maré ;
1905 23 janvier : Séance musicale : Irma Rastit ;
» 30 janvier : Concert Mlle Marguerite Bourgeois et Francescatti, violoniste ;
» 4 avril : Récital pour piano : Mlle Maria Capocetti ;
1906 5 janvier : Récital pour piano : Mlle Flora Joutard ;
» 7 février : Deux séances de musique de chambre : Mlle Blanche Rozan et le quatuor Touche :
» 19 février : Concert du violoniste Spalding ;
» 20 février : Quatuor Zimmer et Mlle Marguerite Bourgeois ;
» 26 février : Audition de sonates : Paul Bloch et Francescatti ;
» 13 mars : Concert, Mlle Jane Roman, MM. Jean Bonnin et Jean François ;
» 14 mars : Récital : Mme Rouire et Mlle Marcelle Techeney ;

1906 25 mars : Concert : M. et Mme Bonnin ; M. Lacourt, clarinettiste ;
» 9 avril : Concert Capocetti ;
1907 17 avril : Conférence-concert organisé par le Parthénon (La vie et l'œuvre de Th. Thurner) : Ch. Vincens, conférencier. Exécutants : Mlles Rouquette, Gibault, Bourgeois et M. Francescatti.

Salle de la Manufacture de Pianos, rue Montgrand.

1899 4 mars : Concert d'inauguration, MM. Marsick ; L. Livon et M. Lœwensshon ;
1899 1er mai : Concert de bienfaisance : Arthur de Greef ;
» 3 décembre : Récital : Paul Lautier fils, violoniste ;
1900 5 février : Séance musicale : Mlle Thérèse Brunel ;
» 14 février : Concert-quatuor de dames ;
1900 3 décembre : Le chant à travers les âges : Mme Muzelier, conférencière, et Mlle Rastit ;
1901 13 janvier : Concert Paul Lautier et Marie Théraisol ;
» 2 mai : Deux séances historiques de violoncelle, par Marix Lœwensshon ;
» 25 septembre : Séance du quatuor Lautier (œuvre de Gabriel Fauré, avec l'auteur au piano) ;
1902 13 janvier : Séances de sonates : L. Livon et Lœwensshon, Mlle Anna Lunssens ;
» 20 février : Récital pour piano, Rosenthal ;
» 20 mars : Soirée musicale : Paul Bloch et Francescatti ;
» 24 novembre : Deux séances de musique de chambre : Paul Viardot et Lœwensshon ;
1903 8 février : Concert Louise Didier et Léon Moreau compositeurs ;
» 23 février : Récital pour piano : Mlle Marthe Girod ;
1904 20 février : Récital pour panio : Alejandro Ribo et Louis Livon ;
» 29 février : Une heure de musique : Mme Palméro-Jondry ;
» 27 mai : Audition d'œuvres de Gabriel-Marie ;
» 21 décembre : Séances Louise Didier, compositeur ; André Turcat, pianiste ; Mme Giry-Vachot ; M. Genouillat.

Sociétés chorales. La Cæcilia;

Après la disparition du chœur Trotebas, en 1889, M. Vincent Fosse, son dernier directeur, musicien zélé et actif, ne tarda pas à réunir un groupe de chanteurs dévoués, avec lesquels il constitua la société chorale *la Cæcilia*, encore existante aujourd'hui. Cette Société fut d'un grand secours à l'Association des Concerts Classiques. Parmi les nombreux ouvrages qui nécessitèrent le précieux concours de *la Cæcilia* à la salle Vallette, il faut relater plus particulièrement : *Marie-Magdeleine* et *la Vierge* de Massenet ; *la Lyre et la Harpe* et *le Déluge* de Saint-Saëns ; *la Damnation de Faust* de Berlioz ; la *9e symphonie* de Beethoven ; *Orphée* de Gluck ; *Jeanne-d'Arc* de Lepneveu ; *Psyché* de César Franck ; *la Vie du Poète* de Charpentier, etc. Cette Société chorale donna encore, avec ses propres moyens, des auditions musicales. En 1903, elle monta l'oratorio *Eve* de Massenet. Mme Paula Marx, dans le rôle important d'Eve, contribua au succès. *La Cæcilia*, qui est entrée dans la dix-septième année de son existence, poursuit vaillamment son programme musical.

En 1894, quelques transfuges de *la Cæcilia* formèrent bientôt une société chorale sous le nom de *Groupe Berlioz*. Elle eut comme directeurs successifs, MM. Rabatel, P. Reynaud et A. Michaud. Après de beaux moments de vitalité, cette Société chorale est momentanément un peu sommeillante.

Le Gr Be

Le Groupe Berlioz a chanté avec Rabatel *la Scène des Apôtres* de Wagner ; *Frïtiof*, légende scandinave de Max Bruch. Sous la direction de A. Michaud furent chantés de grands extraits des *Troyens*, de Berlioz, où participèrent M. Malka,

Mlle Moulin et un chœur de jeunes filles dirigé par Mme Malka. Avec M. P. Reynaud, elle prêta son concours aux Concerts Classiques dans des programmes qui contenaient la *9e symphonie* de Beethoven ; les *Saintes-Maries-de-la-Mer*, de Paladilhe ; *L'An Mil*, de Pierné, etc. Cette Société a compté de bons solistes comme les ténors Guillon, Leydet, les basses Dagnet et Fournier.

De nombreuses sociétés chorales ont de tous temps existé dans notre ville ; il serait à souhaiter que tous ces éléments, encore existants, fussent groupés ensemble pour ne former qu'une société musicale importante et supérieure ; et qu'un groupe choral de jeunes filles, dont Marseille est dépourvu, puisse se constituer avec des chances de durée.

sique gieuse.

Des nombreuses manifestations de musique religieuse qui ont lieu dans les églises de notre ville, deux retiendront plus particulièrement notre attention.

Dès son origine, la paroisse Saint-Joseph a pu, grâce à sa richesse, posséder une magnifique maîtrise et de bons organistes. Il importe de souligner les efforts de l'abbé Grosso, maître de chapelle, qui obtint de magnifiques exécutions des messes de Mozart, de Guilmant, de Gounod, etc., et qui, avant que les chanteurs de Saint-Gervais de Paris eussent attiré sur eux l'attention des artistes, fit chanter par sa maîtrise la musique du chant grégorien reconstitué par les Bénédictins, ainsi que celle de l'Ecole palestrinienne

Déjà on avait entendu psalmodier avec art par

cette maîtrise les mélodies grégoriennes dans toute leur majesté et leur grandeur; déjà, aux cérémonies religieuses, le plain-chant, dans son expression impersonnelle, mais avec une belle compréhension du rythme, était utilisé et interprété avec une rare perfection.

Toutes les œuvres de musique religieuse ancienne, revues par Ch. Bordes, sont chantées à l'église Saint-Joseph. Et on a pu y entendre — solennité remarquable — la célèbre messe de Palestrina, dite du pape Marcel.

Le maître de chapelle qui succéda à l'abbé Grosso, M. l'abbé Matha, continue les belles traditions qui font de la maîtrise de Saint-Joseph la fidèle gardienne du chant grégorien.

Depuis près de huit ans, M. Messerer, artiste modeste, fait entendre tous les dimanches, à la paroisse Saint-Charles, les grands maîtres de l'orgue. A M. Messerer, musicien autodidacte, compositeur savant, revient le grand honneur d'avoir initié une génération à la beauté des œuvres de Bach et à la connaissance, malgré les dédains, du génie de César Franck. C'est à cette tribune, où on a exécuté plusieurs fois sa belle messe avec soli, chœur et orchestre, que cet organiste se donne la joie de céder sa place aux grands virtuoses tels que Guilmant, Gigout, Dallier, Colin, Léandre Vilain et Joseph Bonnet.

La criti et Revues music

A la mort de Bénédit, Pradelle (Desaix) lui avait succédé, au *Sémaphore*, comme critique musical. Nous avons un peu durement, peut-être, souligné les appréciations de Bénédit cantonné dans le

domaine du chant; tout en reconnaissant les brillantes qualités de cet imaginatif littérateur. Quand Pradelle occupa ce poste, il y montra une incompétence surprenante. Ne connaissant pas une note de musique, il pontifia sur cet art avec une superbe ignorance. Ses amis disent de lui qu'il fut un homme spirituel et charmant; cette qualité est-elle suffisante pour un critique musical ?

Edouard Michel, qui remplaçait à son tour Pradelle, comprenait davantage les choses de la musique et en parlait assez éloquemment. Il se particularisa par sa haine féroce contre la musique de Berlioz.

Pendant ce temps, un vrai musicien, L. Ménard Saint-Martin, écrivait simplement au *Journal de Marseille* des articles pleins de sens et de justesse où se révélaient, en même temps que sa connaissance de la littérature musicale, son grand amour des belles œuvres. Ménard Saint-Martin a écrit quelques morceaux de musique et, pour les programmes des Concerts classiques, des légendes explicatives ingénieuses.

Ch. Laforêt (Sylvio) exhalait déjà, en des pages vibrantes, au *Petit Provençal*, son enthousiasme pour les grands musiciens. Il nous a paru impossible d'apprécier, ici, la valeur des critiques musicaux actuels, et nous finirons ce paragraphe en citant les journaux ou revues musicales parus à Marseille.

On avait souvent édité des albums musicaux ou recueils contenant les romances ou morceaux des compositeurs du cru; ce n'est qu'en 1841 que fut fondé la feuille hebdomadaire *le Si bémol*, journal

des artistes et des gens du monde. On ne s'y occupait que du Grand-Théâtre.

La même année voyait naître un autre journal, *le Tambourinaïre et le Ménestrel*, de Billot et Méry, lequel, malgré son titre, s'occupait fort peu de musique. Le 3 mars 1850 parut la revue musicale et littéraire *le Diapason*, dirigée par Vial. Deidier, que nous connaissons bien, y écrivait de longs articles intitulés *De l'Harmonie moderne* et assez curieux pour l'époque. Nous parlerons peu de ces publications nombreuses et souvent éphémères qui sous les titres : *Le Flageolet, le Fifre, le Clairon, la Cornemuse*, s'occupèrent peu de musique, de même que nous citerons pour mémoire deux journaux-programmes : *Le Masque* et *l'Etincelle*. Nous ne saurions toutefois oublier *Le Progressoire des Arts de l'Ouïe* (de musique et de déclamation) organe mensuel de la réforme du Dr François Ricard, inventeur de la musique partégale ; ce journal, qui parut le 7 août 1881, eut deux numéros. C'était l'œuvre d'un inventeur déséquilibré cherchant à prouver que la gamme naturelle est une mystification et le comma un leurre.

La seule tentative sérieuse de littérature et d'art fut faite par le *Journal Musical*, bi-hebdomadaire édité par Pépin frères. Cette revue musicale, qui donnait dans chacun de ses numéros un morceau inédit d'un compositeur de la localité, contenait des critiques et des articles compétents. Après son étude biographique sur Mendelssohn, M. A. Rostand y commençait son *Histoire de la musique à Marseille*, malheureusement interrompue. A. Morel y envoyait ses *Lettres Parisiennes* ; Ch. Domergue

et F. Grenier y écrivaient des études biographiques de musiciens ; et M. Ch. Vincens y faisait la critique des concerts. *Le Journal musical* dura trois ans avec soixante-douze numéros. Il n'a jamais été remplacé.

Cette absence de tribune technique et spéciale dans une ville où toutes les questions musicales intéressent et passionnent, est une anomalie regrettable. Elle n'est pas à notre honneur et semble prouver une sorte d'indifférence pour un genre de littérature et de critique très en faveur dans d'autres villes de la province française.

nds Concerts phoniques.

La tentative faite par Momas, en 1871, continuée en 1873 par les musiciens de l'ex-orchestre du Grand-Théâtre, sous la direction de F. de Mol, avec quelques séances dominicales, fut reprise, après une interruption, par un groupe de nombreux dilettanti, membres du Cercle Artistique. Une Société nouvelle, à la tête de laquelle on plaçait M. Elbert, était fondée en 1880, avec le titre de *Société des Concerts populaires de musique classique*, sous le patronage des Amis des Arts (Cercle Artistique). S. Reynaud fut chargé d'en diriger les exécutions.

Le premier concert eut lieu au Théâtre Vallette, où la scène avait été appropriée pour y placer l'orchestre, le dimanche 17 octobre 1880, à quatre heures et demie. Cette heure avait été bien choisie, la tentative Momas ayant échoué surtout parce qu'elle était faite le soir. Au programme de la première séance de la Société nouvelle, on trouve la symphonie en *ré majeur* de Beethoven, la *Danse Macabre* de Saint-Saëns, l'ouverture d'*Obéron* ;

et, dernière concession faite à Rossini, la scène et chœurs du *Siège de Corinthe*, auxquels le chanteur Depoitier et les chœurs Revello et Trotebas prêtaient leurs concours. Cette manifestation musicale dura quatre ans et donna exactement 112 concerts. La composition de l'orchestre était excellente. Le quatuor à cordes comptait d'excellents exécutants comme Millont, Grobet, Casella, etc., etc.; l'harmonie était homogène avec de bons chefs de pupitre.

Bien que les programmes de la Société patronnée par le Cercle Artistique fussent classiquement supérieurs dans leur ensemble à ceux des Concerts Momas, alors que la symphonie en *ut mineur* de Beethoven voisinait avec l'ouverture de *Poète et Paysan*, et celle du *Freischütz* avec la valse du *Beau Danube bleu*, nous retrouvons encore, en 1880, des morceaux qui ont disparu du répertoire classique ; par exemple : les entr'actes de la *Colombe* et de *Lackmé*, les ouvertures de *Guillaume-Tell* et de la *Gazza Ladra*, la *Valse lente* de Delibes et la *Sérénade Hongroise* de Joncière, qui plaisaient beaucoup. Cependant les dilettanti marseillais applaudirent en ces quatre années toutes les symphonies de Beethoven, y compris la neuvième avec chœurs (3 et 10 février 1884) ; la symphonie fantastique de Berlioz (12 mars 1882) ; la symphonie *l'Océan* de Rubinstein ; quelques symphonies de Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, de Schumann et de Chubert ; les ouvertures de *Léonore*, de *Coriolan*, d'*Egmont* de Beethoven, de *Manfred* de Schumann, et les principales ouvertures de Weber et de Mendelssohn ; enfin, des pièces de

Bach, de Lulli, de Rameau, et les poèmes symphoniques : *Le Rouet d'Omphale* et *Phaéton* ; le prélude du *Déluge* de Saint-Saëns ; les préludes de *Lohengrin*, de *Parsifal* et l'*Incantation du Feu* de Wagner. Des virtuoses vinrent aussi prêter leur concours à ces concerts où déjà Th. Thurner avait exécuté ses deux premiers concertos pour piano et orchestre. On y entendit Mme Henriette Fritsch ; MM. Saint-Saëns, Thibaud, Théodore Ritter, Francis Planté et Rubinstein, pianistes ; Sarasate, Marsick, violonistes ; Mme Brunet Lafleur, cantatrice, et le harpiste Hasselmanns. Les grandes exécutions d'ensemble vocal et orchestral permettent de connaître en entier le *Roméo et Juliette* d'Hector Berlioz (janvier 1884) ; la première de *la Nuit du Sabbat* de Mendelssohn (novembre 1883) ; le *Gallia* de Gounod, *le Paradis et la Péri* de Schumann ; une excellente reprise du *Désert* de Félicien David ; la *Mer*, ode symphonie de Joncières ; des tableaux du *Gloria Victis* et de *Ruth* d'Alexis Rostand, etc. Le Cercle Artistique continuait la série de ses concerts avec le concours de l'orchestre de S. Reynaud. Ces séances musicales ne devaient prendre fin que quelques années plus tard, après avoir dépassé le nombre de 160.

La manifestation décentralisatrice si intéressante des Concerts populaires s'éteignit avec l'épuisement des fonds souscrits. La grande salle du Théâtre Vallette n'était qu'en partie occupée ; le grand public n'avait pas encore pris l'habitude d'aller, chaque dimanche, y passer deux belles heures d'art. Cependant, après une solution de continuité de deux années, l'art musical sympho-

nique renaissait avec un nouveau groupement et trouvait à Marseille des fervents enthousiastes.

Quelques artistes du Grand-Théâtre n'ayant point voulu accepter, en 1885, la réduction d'appointements proposée par la direction, se groupèrent pour faire de la musique symphonique. Miranne, devenu depuis le chef d'orchestre si apprécié à Marseille, fut choisi pour diriger cet orchestre improvisé. Aussitôt commencèrent, dans une salle du Conservatoire prêtée par la municipalité, des répétitions où se révélèrent en quelques séances les qualités directrices de Miranne ; et bientôt, grâce à des efforts volontairement consentis, le nouvel orchestre obtint des résultats inespérés.

Or, déjà le vide occasionné par l'absence d'auditions de musique classique devenait profond. Certains hommes souhaitaient d'entendre à nouveau, dans la salle Vallette, les chefs-d'œuvre symphoniques. La renommée de l'orchestre Miranne ayant dépassé les murs du Conservatoire, tout conspirait pour l'éclosion d'une nouvelle manifestation artistique. On y préluda par une audition donnée au Conservatoire à laquelle avaient été invités Me Autran, MM. Caune, Th. Thurner, Messerer, compositeurs ; Edouard Michel et Pradelle, du *Sémaphore ;* Ménard, du *Journal de Marseille ;* Gozlan, du *Petit Marseillais ;* Laforêt, du *Petit Provençal ;* Ch. Vincens, du *Soleil du Midi.* Au programme de cette audition s'inscrivaient la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven, et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, de Wagner.

Sur les conseils des représentants de la presse,

sur l'initiative pressante de Me Autran, on constitua aussitôt une société musicale dont l'acte fut signé par les adhérents, au Conservatoire même, et qui allait s'appelér : *Association Artistique de Marseille* (*Concerts Classiques*). Le concert, qui devait justifier la possibilité du bénéfice de la subvention de l'État laissée au Cercle Artistique, eut lieu dans le local de la rue Montgrand ; et le premier concert public était donné, quelques jours après, au Théâtre Vallette, le 19 décembre 1886. Miranne, nommé président de la Société nouvelle, y dirigeait un orchestre d'environ 75 musiciens.

Sur la liste des vingt et un membres honoraires fondateurs, nous relevons les noms de MM. Abram, Arnavon, F. Autran, Albert Gautier, Gounelle, Mme Naëgely, MM. A. Rostand, Rodrigues, docteur Pirondi, J.-B. Samat, E. Roman, Stamos, Ch. Vincens, Zafiropulo et Zarifi. M. Jules-Charles Roux en fut nommé président d'honneur. Les présidents d'honneur ou effectifs et d'autres hommes ayant joué corollairement avec les chefs d'orchestre un rôle important dans la Société, nous citerons leurs noms au passage.

M. Jules-Charles Roux obtint bientôt une subvention du Conseil général qui vint s'ajouter à celle du Cercle Artistique ; et c'est par un juste sentiment de gratitude que l'Association Artistique s'honora de vivre pendant dix-huit ans sous le patronage des Amis des Arts. Les programmes de ce temps eurent toujours une belle tenue de classicisme, nonobstant les dernières concessions faites au public avec des morceaux tels que la *Sérénade*, de Joncière, et les ballets du *Faust* de Gounod.

En 1887, l'Association engagea pour deux concerts cinq instrumentistes, premiers prix du Conservatoire de Paris, solistes des Concerts Lamoureux : MM. Bertram; flûte ; Dorel, hautbois ; Bourdin, clarinette ; Paul Autran, basson, et Reine, cor. Charles René, pianiste et prix de Rome, tenait la partie de piano dans cet ensemble, dont la perfection n'échappa point aux dilettanti. Bientôt, un succès prodigieux attendait le pianiste Buffaletti. Déjà s'étaient produits aux concerts de la salle Vallette des concertistes en renom : I. Philip, G. Pierné, Rissler, Mme Roger-Miclos, pianistes ; le grand Ysaie, Marteau et Juliette Dantin, jeunes virtuoses du violon ; les chanteurs Manoury, Boudouresque père, Duchesne, Vergnet, Lorrain, Marcel Boudouresque, Mmes Devriès - Dereims, Mauvernay, Vaillant-Couturier et certains artistes de la localité : Régis, Livon, Amici, Mlle Pijotat, pianiste, M. P. Roche, violoniste et la cantatrice Mlle Pauline Costes.

M. L. Arnavon remplaça, en 1888, M. Jules-Charles Roux à la présidence d'honneur : ce dernier se jetait dans la politique militante. C'est grâce à ses efforts que l'Association obtint, cette même année, de la municipalité, une subvention qui venait s'ajouter aux deux autres. Quelques nouveaux membres honoraires s'inscrivant au tableau d'honneur, celui-ci compte maintenant environ quarante membres, parmi lesquels nous citerons les noms nouveaux de MM. Angst, Armand, Bérenguier, L. Brodeur, Berthe, L. Fauché, Maria, Messerer, Oppermann, Adolphe Puget, A. Rey, Thierry, etc., etc. Les concerts sont

à la mode; on s'habitue peu à peu à venir, le dimanche à 5 heures, au Théâtre Vallette. Cet ancien cirque transformé en une admirable salle de concert s'appelle maintenant Théâtre des Nations ; on n'a jamais su pourquoi.

Des morceaux nouveaux sont inscrits au programme. Wagner, un instant patriotiquement discuté, est maintenant admis, et, entre les grandes œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Saint-Saëns et de Berlioz, s'intercalent l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* (1888), le premier acte de la *Walkyrie* (mars 1890), et les compositions des contemporains : *La Forêt enchantée*, légende symphonique de V. d'Indy (1888) ; *la Belle au bois dormant*, poème symphonique de A. Bruneau (1888); *España*, de Chabrier ; *Rapsodie*, de Lalo, etc,. etc.

Miranne, que ses fonctions de président et de chef d'orchestre occupaient beaucoup sans grand bénéfice, dut accepter l'emploi de chef d'orchestre au Grand-Théâtre. M. J. Lecocq appelé, en 1890, à diriger l'orchestre de l'Association sut bientôt, avec l'amabilité de ses manières, se créer à Marseille de sérieuses sympathies.

Il faut souligner à ce moment l'action de M. L. Arnavon. C'est une justice à rendre à sa mémoire que de rappeler à cette place le dévouement absolu, la délicate générosité qu'il montra en plusieurs circonstances. Quant à M. C. Vernet, unanimement désigné pour remplacer Miranne à la présidence effective, il nous appartient de dire les efforts désintéressés et le zèle qu'il apporta à cette œuvre.

Le 5 mars 1890 avait lieu au Théâtre des Nations le concert extraordinaire donné par Adélina Patti. Ce fut surtout un beau succès financier, car l'instrument merveilleux, la voix de rossignol qui avait enchanté le monde était maintenant sans éclat. Catulle Mendès vint faire sur Wagner (*l'Œuvre et l'Homme*) une conférence qui s'acheva, au moment des applaudissements, par la chute, heureusement sans gravité, du conférencier derrière l'estrade (novembre 1891). En décembre 1892, l'Association artistique eut l'heureuse idée de reprendre *la Damnation de Faust*, qui fut accueillie pendant trois séances avec un grand enthousiasme (1). Les années suivantes, on entendait quatre actes de l'*Orphée*, de Gluck ; *la Vierge*, de Massenet ; les *Impressions d'Italie*, de Charpentier (mars 1893), pendant que défilaient en troupe serrée concertistes et chanteurs, la série des pianistes Albert Eibenschütz, Th. Thurner, Beaume, Jolly Saint-Ange, Mme Gouirand-Gentil ; les cantatrices Landouzy, Fursh-Madi, Paula Marx, Passama ; les chanteurs David, Frédéric Boyer, Isnardon et Fournetz. Et si on peut entendre encore Diémer, Pugno, Delaborde, les violonistes Hugo-Hermann et Francescatti, le violoncelliste Abiatte ; la Belgique, patrie de M. Lecocq, envoie des virtuoses

(1) Distribution de la *Damnation de Faust* :

Faust............	MM.	Piroïa, de l'Opéra.
Méphistophélès..		Devriès, de la Monnaie.
Brander........		Ricord.
Marguerite......	Mlle	Germaine Vauthrin.

Chœurs des demoiselles de l'Association Artistique et Groupe Cæcilia.

en grand nombre : Arthur de Greef, Thomson, Jacobs, Merck, Hollmann, Lœvensshon et Dynna Beumer.

En octobre 1894, M. Arnavon se retire et la présidence d'honneur est offerte à M. F.-C. Autran. Le dilettantisme averti, l'intérêt constant que M. F.-C. Autran portait à l'Association, justifiaient pleinement ce choix. Une activité nouvelle marque la période de 1894 à 1896. Nous assistons aux premières auditions de *Siegfried-Idylle*, de *Parsifal*, des *Murmures de la Forêt*, de Wagner ; de *la Lyre et la Harpe*, de Saint-Saëns, et d'une reprise de la 9me Symphonie avec chœurs (mars 1894) ; de la *Psyché*, de César Franck (décembre 1895) ; de la *Vie du Poète*, de Charpentier ; de la *Nuit de Noël*, de Pierné, etc., etc.

En 1897, Alder remplaçait Lecocq. Ce fut l'année du 3e acte de *Siegfried*, de la Symphonie en *ré* de César Franck, précédant sa *Rébecca*. C. Borelli arrivait à son tour au pupitre de chef d'orchestre où il demeura pendant trois ans.

1897-1898 sont les années de l'orgue. L'Association est enfin autorisée à organiser une loterie dont les bénéfices seront destinés à l'achat d'un grand orgue. Cette loterie réussit pleinement. A cette époque, Flour, décédé depuis, joue un rôle administratif dans lequel il dépense une grande activité. Les solistes attirent toujours la foule aux auditions dominicales. Mmes Jeanne Raunay, Marie Vachot, le baryton Bérardi ; les pianistes Francis Thomé, Bauër, Philip, Marguerite Alliès ; le violoniste Lefort et la harpiste Anna Lunssens s'y font entendre successivement. On inaugure

enfin les grandes orgues avec Widor et Verne (15 décembre 1898); puis arrivent les organistes Gigout, Reuschsel, Daëne, Léandre Vilain et Guilmant. La partie symphonique s'enrichit de l'introduction du 3e acte de *Tristan et Ysolde ;* de la deuxième partie de l'*Or du Rhin*, de Wagner ; de la page descriptive *Dans les Steppes de l'Asie Centrale*, de Borodine; des *Eolides*, de César Franck (1898); d'une belle reprise de la symphonie en *ut mineur*, avec orgue, de Saint-Saëns ; des premières auditions des symphonies de Dvorack et de Brahms ; des deux symphonies de Schumann et de *Illusion et Réalité*, de Scharwencka.

Les chanteurs de Saint-Gervais attiraient, en décembre 1898, la foule à la salle Prat, avec leur répertoire de musique du XVIe siècle, leurs chants grégoriens, les motets de Nanini, de Da Vittoria, de Palestrina et les chansons libres ou pittoresques de Clément Jeannequin, de Costeley, de Roland de Lassus ; pures expressions musicales, à la fois religieuses, brillantes ou joyeuses, toujours profondément humaines.

Le 16 octobre 1898 paraissait le premier numéro de l'*Echo Symphonique*, journal programme de l'Association, où nous avions l'honneur d'être appelé à exposer, comme rédacteur, nos idées musicales et artistiques. Rien n'arrêtait et rien n'arrêtera jamais — malgré les récriminations des amateurs de symphonie pure — l'invasion des virtuoses. La mode ne nous en est-elle pas venue de Paris? Parmi les nouveaux concertistes ou cantatrices, on entend Mmes Eléonore Blanc, Litwine, Martin de la Rouvière ; M. Muratore ; les

violonistes Géloso, J. Thibaud ; le violoncelliste Ekking ; Mmes Palmero-Jondry et Blanche Selva, pianistes.

Le président Autran démissionne en 1899. M. Albert Rey, choisi comme président d'honneur, meurt avant d'avoir occupé ce poste, que M. Paul Fournier, dans un moment difficile, accepte plein de foi en la belle cause de l'art symphonique. Il joint avec succès ses efforts à ceux accomplis par ses prédécesseurs pour amener de nouveaux adhérents à la Société ; et par une pression intelligente, par l'importance de ses relations, M. Paul Fournier atteint presque aussitôt un beau résultat. Le tableau des membres d'honneur compte quatre-vingts noms en 1900, et, parmi les nouveaux, ceux de Mmes Chancel, de Farconnet, H. Fristch, Delanglade, Menard, C. Ferrier, L. Grobet, L. et Th. Mante, Ad. Puget, V. Renaudin, Louis Fournier; de MM. V. Audibert, Bard, H. Bergasse, Bohn, Boy-Teissier, Cauvet, Darier, Désortiaux, Drogoul, Guilland, Grobet, Nathan, Pallez, Renaudin, Rondel, J. de Queylar, Velten, Vidal-Naquet, etc., etc.

Paul Reynaud, fils du chef d'orchestre, remplace à la présidence M. Vernet, démissionnaire. Paul Reynaud va se dévouer à la tâche ardue de directeur des chœurs, pendant trois ans. Dans la saison 1898-1899, la dernière de la direction orchestrale de Borelli, on peut mentionner comme premières auditions l'*Oratorio*, de l'abbé Perosi, l'*An mil*, de G. Pierné et les *Saintes-Maries de la Mer*, de Paladilhe. En 1900, Paul Viardot est engagé comme chef d'orchestre. L'autorité de

son nom, les qualités artistiques de ce musicien donnèrent à l'Association une assez vive impulsion. Mais, autant sa première année fut fertile et brillante, autant celle qui lui succéda fut incolore. Si, en effet, nous trouvons aux programmes de 1901 : *Le Chant de la Cloche*, de V. d'Indy, un très intéressant Festival Gabriel Fauré, un mémorable Festival Saint-Saëns et une belle première de l'*Enfance du Christ*, de Berlioz, nous ne pouvons opposer à ces solennités que la *Symphonie légendaire* de Godard et, avec la *Terre Promise* et *Tobie*, oratorios de Massenet et de Silver, un Festival Sylvio Lazzari. Il est juste d'ajouter qu'on avait donné en ces deux années la symphonie de Tschaïkowsky ; la symphonie avec orgue de Guilmant ; *Le camp de Walleinstein*, de V. d'Indy, le prélude de *Rédemption* et le *Chasseur Maudit*, de César Franck ; *Mort et Transfiguration*, de Richard Strauss ; le *Feu Céleste*, de Saint-Saëns. Pendant cette période s'étaient fait applaudir à la Salle Prat Mmes Caron, Bréjean-Silver, Holmstrand, Mirande-Mauvernay, Rastit ; M. Jean David, les organistes Tournemire, Dallier, Blanche Rozan ; les pianistes Schilling, Rosenthal, Wurmser et Mlle Long.

Dans un beau mouvement de confraternité artistique, l'Association des Concerts Classiques offre sa salle à l'Orchestre allemand conduit par Nikish, qui obtient, avec la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven et la *Marche funèbre du Crépuscule des Dieux*, de légitimes bravos (avril et mai 1901).

Choisi en 1902 pour remplacer Paul Reynaud, démissionnaire, au poste de président, nous pen-

sons y avoir fait notre devoir. Nous n'indiquerons ici que les événements saillants qui se sont accomplis durant cette période.

Les symphonies de Beethoven furent données chronologiquement jusques et y compris la 9e avec chœurs. L'*Histoire de la Symphonie* était faite en 1903. Les premières auditions du prélude *l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, suivirent le *Paysage breton de la Cloche des Morts* de Guy-Ropartz, le prélude de *l'Etranger* de V. d'Indy et l'*Antar* de Rimsky-Korschakoff. L'orchestre de Richard Strauss, inférieur à celui de Nikish, vint en 1903. Il y eut le retour triomphal d'Ysaïe et surtout de Francis Planté; les premières auditions du violoniste Oliveira, de l'étonnant violoncelliste Pablo-Cazals, des cantatrices Delna, Maria Gay, Emilie Bitter; des chanteurs Van Dyck, Renaud, Delmas, Frolich, etc., etc. La *Schola Cantorum* de Marseille, en collaboration avec l'orchestre des Classiques, fit entendre la *Damoiselle Elue*, de Debussy; la *Symphonie*, de Chausson et les *IIe, IVe, Ve et VIIIe Béatitudes* de César Franck. On peut mentionner ici les sociétés chorales la *Cæcilia*, le groupe Berlioz, les *Cæciliennes* dirigées par Mlle Desmichel et le groupe vocal de demoiselles dirigé par Mme Malka, qui apportaient depuis longtemps le concours de leurs masses vocales à l'exécution des grandes œuvres et aussi le nom de nombreux solistes qui, comme Mlle Loubon, M. Malka, Fournier, etc., etc., furent longtemps sur la sellette.

La municipalité avait refusé de voter pour 1901 la subvention qu'elle allouait depuis quinze ans à la Société. L'Etat menaçait de ne plus patronner

une manifestation décentralisatrice à laquelle la Ville ne s'intéressait plus. De nouveaux édiles rétablirent un an après les anciens subsides. Le Conseil général réduisit alors sa subvention départementale à un chiffre dérisoire, tout en laissant à l'Association l'obligation d'aller donner à Aix et à Arles un concert annuel généralement onéreux. L'Association se vit dans la cruelle nécessité de refuser l'allocation ainsi diminuée.

Toute la presse, sans exception, fut unanime à défendre l'institution musicale des Concerts Classiques; et le concert du 2 décembre 1903, soirée mémorable entre toutes, marque une égire nouvelle. Le public marseillais, enfin galvanisé, apportait 5.200 francs en compensation de la subvention de 800 francs proposée. Comme l'a écrit si imaginativement Claude Rial, l'Association avait passé la brèche. A partir de ce jour, en effet, sa prospérité fut croissante et sa réputation grandit. Le nouveau chef d'orchestre Gabriel-Marie avait obtenu en très peu de temps des résultats insoupçonnés avec l'orchestre des Classiques, dont les exécutions semblaient révéler,pourla première fois, des œuvres pourtant depuis longtemps entendues.

Depuis 1904, Arthur Michaud nous remplace à la présidence de l'Association. Homme aimable et actif, admirablement secondé par le secrétaire Causan, il s'ingénie à poursuivre le but éducateur de cette Société. On a entendu dans les trois dernières années, le *Poème lyrique* de Glazounow; le *Faust* symphonie, les *Préludes* et le *Mazeppa* de Liszt ; *Sauge Fleurie* et la *Symphonie sur un chant cévenol* pour piano et orchestre, de V. d'Indy;

Irlande, d'Augusta Holmès ; *Messidor* et l'*Attaque du Moulin*, de A. Bruneau ; *L'Apprenti sorcier*, de Dukas ; une symphonie de Guy Ropartz ; *Titania* de Georges Hue ; *En Norwège*, de Coquard, etc., etc. Parmi les récents solistes, on peut citer les violonistes Hayot, Firmin Touche, Steffi Geyer, Jeanne Diot ; les pianistes Cortot, Busoni, Paderewski, Miecio Horzowski, Mme Clothilde Kleeberg, Mlle Germaine Arnaud ; le violoncelliste Gérardy ; les cantatrices Ida Ekman, Georges Marty ; les chanteurs Plamondon, Clark, Lucien Fugère, etc., etc.

Installée, ainsi que nous l'avons dit, dans la meilleure sinon dans la plus spacieuse salle de concerts existant en France, l'Association Artistique, héritière du vif amour de la musique qu'eurent nos ancêtres de l'Académie de musique et des concerts Thubaneau, continue, en la popularisant chaque année, l'œuvre éducatrice et décentralisatrice la plus intéressante de notre cité. Par l'audition de ses vingt-cinq séances annuelles, par la continuité de ses efforts, par le nombre considérable de ses concerts qui, en vingt-deux années, atteignent le chiffre de 550, cette Association permet aux Marseillais de connaître et d'apprécier l'important mouvement musical mondial. En bon Provençal, nous avons le droit d'être fier de ces résultats.

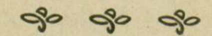


TABLE DES MATIÈRES

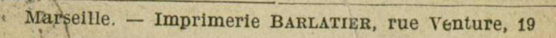
CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

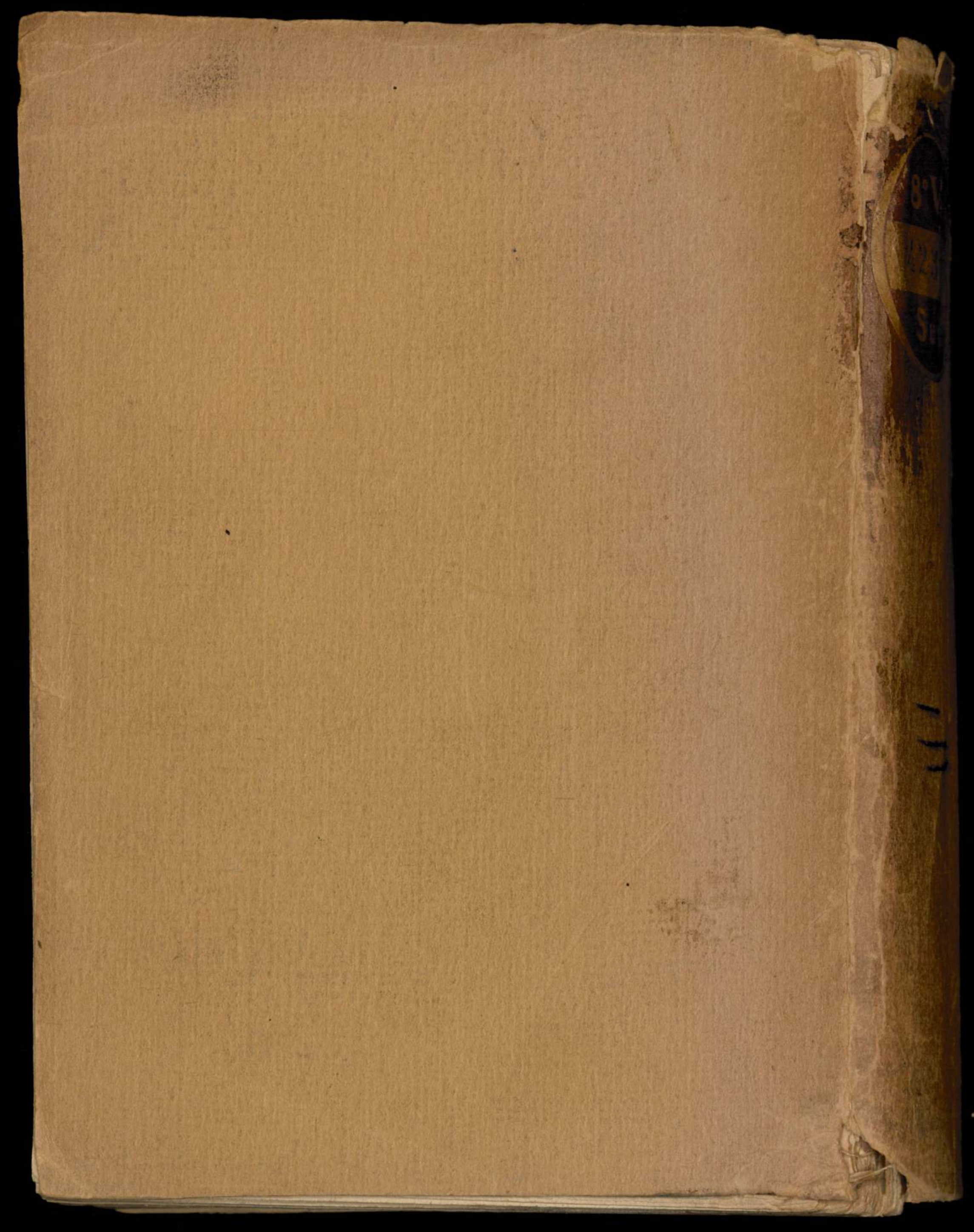
CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V



Marseille. — Imprimerie BARLATIER, rue Venture, 19


8°V